



LE VOCI DEI POETI

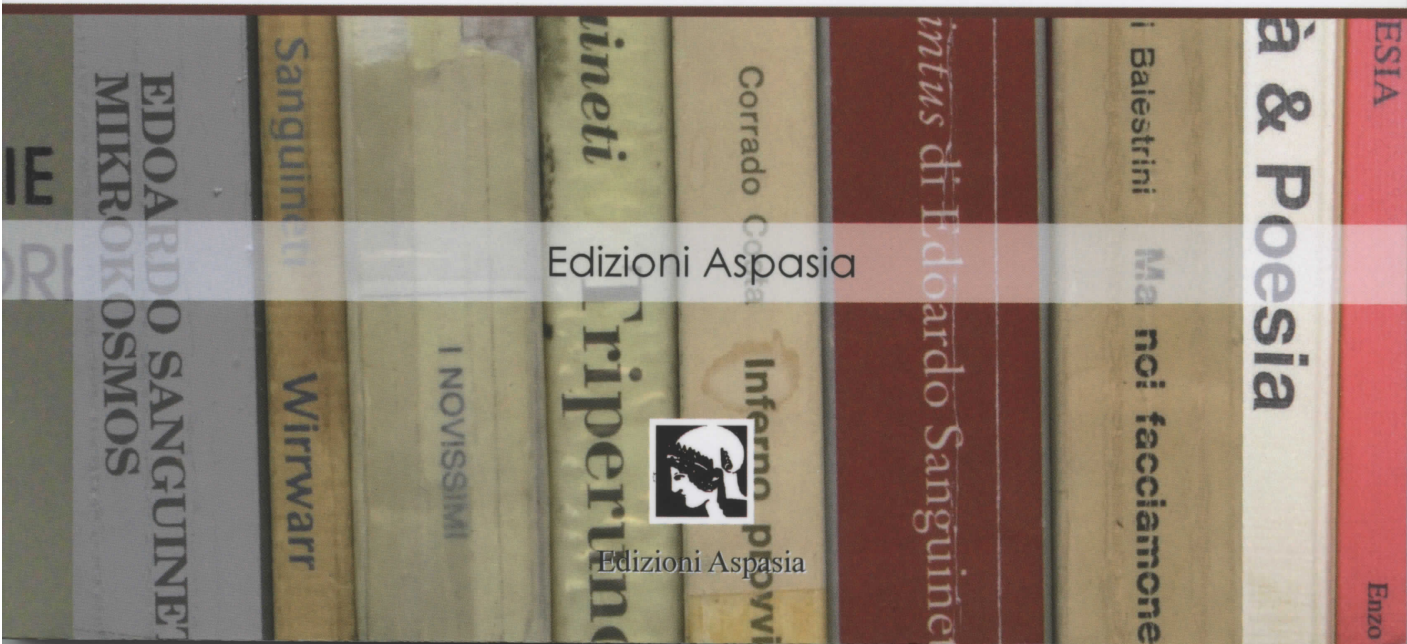
PAROLE, PERFORMANCE, SUONI

a cura di
ENZO MINARELLI

Edizioni Aspasia



Edizioni Aspasia



Petali 4

Collana ideata e diretta da
Federica Rossi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

LE VOCI DEI POETI
PAROLE, PERFORMANCE, SUONI

a cura di
ENZO MINARELLI

con un *Dialogo aperto sulla poesia* di
ANGELO GUGLIELMI, NIVA LORENZINI
ENZO MINARELLI, EDOARDO SANGUINETI

Edizioni Aspasia

Questo volume raccoglie una scelta degli interventi tenuti durante i tre Seminari dedicati alla *Voce Regina* (2007-2010). La pubblicazione è stata realizzata con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA

I materiali sonori sono stati messi a disposizione da:



Grafica e impaginazione

Federica Rossi

Realizzazione editoriale

Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

Via Zamboni, 32, 40126 Bologna - Tel. 051-2098558 - Fax 051-2098589

E-mail: ficlit.biblioteca@unibo.it

Fotografie di



Alfredo Allegri, Francesco Carbognin, Alessandro Dondi, Enzo Minarelli.

Proprietà letteraria riservata

© 2007-2010 degli autori. Tutti i diritti sono riservati.

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia.

Prima edizione 2011, finito di stampare nel mese di novembre 2011.

Tipolitografia  srl - Edizioni Aspasia 

via S. Felice, 18/a - Bologna Tel. 051 227879 - Fax 051 220418

Redazione e distribuzione:

Via della Salute, 20 - Bologna - Tel. 051 402111 - Fax 051 406334

E-mail: tipolito.fd@telcanet.it - www.tipolitogrifiad.it

ISBN 978-88-89592-27-4

Sulle labbra o sotto la penna del poeta,
la poesia non vuole tanto dire il mondo quanto dirsi;
non riferire un'esperienza quanto costituirla;
non indicare il suo oggetto quanto chiamare
all'esistenza ciò che, prima di essere da lei chiamato,
non esisteva.

Paul Zumthor, *Babele*

Sommario

Saluti

GIAN MARIO ANSELMi, ANGELO GUGLIELMI p. 9

Presentazione

ENZO MINARELLI p. 15

Intervista a Niva Lorenzini

ENZO MINARELLI p. 33

L'Archivio de La Voce Regina tra vuoto e pieno nella sperimentazione poetica da Mallarmé al Futurismo, dal Lettrismo alla Poesia Sonora fino alla Polipoesia

ENZO MINARELLI p. 45

Su Patrizia Vicinelli

NIVA LORENZINI E CECILIA BELLO MINCIACCHI p. 59

Su Corrado Costa

DANIELA ROSSI ED EUGENIO GAZZOLA p. 69

La Voce Regina in terra sudamericana

ROBERTO PASQUALI p. 77

Dialogo aperto sulla poesia

ANGELO GUGLIELMI, NIVA LORENZINI, ENZO MINARELLI, EDOARDO
SANGUINETI p. 81

Appendice

Antologia fotografica p. 101

I contenuti del cd allegato Le voci dei poeti. Reading e performance dal
vivo p. 105

Saluti

Gian Mario Anselmi: Con questa pubblicazione giungiamo ad una nuova tappa del lungo cammino della *Voce Regina* che, d'accordo con Enzo Minarelli, abbiamo abbracciato fin dal 2006, quando decidemmo di accogliere nella Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica il ricco archivio di *performance* e poesie orali che Enzo Minarelli aveva raccolto negli anni e che rappresenta un *unicum* nel suo genere. Si tratta non solo di poesie lette, ma anche di poesie che si trovano unicamente nella forma orale, anche di importanti e noti autori del Novecento, che possono essere solo ascoltate e questa è la principale peculiarità dell'archivio. L'auspicio ora è che si possa andare ancora avanti nel tentativo di ricostruire la grande storia letteraria del nostro Novecento, facendo leva non solo sul libro o sulla parola scritta, bensì perseguendo la strada già intrapresa con queste iniziative, ovvero lavorando sullo studio dell'oralità in tutte le sue molteplici forme: penso in particolare alle recite, agli eventi teatrali, all'elemento attoriale e via dicendo, anche perché il nostro Dipartimento da sempre dimostra grande interesse verso l'archiviazione e la documentazione letteraria, sia antica sia contemporanea. E naturalmente ci auguriamo di poter proseguire con il sostegno e la collaborazione dei partner storici di questa iniziativa: il Comune, e in particolare l'Assessorato alla Cultura, la Biblioteca comunale di Sala Borsa e la Fondazione Carisbo, per definire in futuro altre mete da raggiungere, soprattutto per dotare le nostre biblioteche di strumentazioni tecnologiche e multimediali sempre più aggiornate che aiutino cittadini e studiosi ad avvicinarsi a tutte le forme di letteratura e cultura oggi prodotte.

Angelo Guglielmi: Sono anch'io l'uomo dei saluti, sempre più spesso mi capita di portare saluti all'apertura di convegni, seminari, e di introdurre volumi di varia natura, talora anche lontani dalla mia esperienza, dalla mia competenza. Questa volta sono un po' meno estraneo, perché porto i saluti ad una iniziativa che non mi è lontana, perché ho seguito e contribuito allo sviluppo della *Voce Regina*, fin dalle sue origini, se così si possono

definire. Fu un'idea luminosa di Enzo Minarelli, che disponeva di un certo numero di registrazioni di poesia sonora, mi pare un centinaio, di parlarne con Gian Mario Anselmi, Niva Lorenzini e con me e naturalmente non abbiamo esitato a ritenere la cosa molto interessante. Facemmo già una prima operazione aprendo un sito in una postazione dove inserimmo questi cento, centoventi esempi di poesia sonora. Quel giorno, il 4 dicembre del 2006, inaugurammo la postazione in Sala Borsa, con una conferenza stampa e un incontro serale nella stessa Biblioteca, incontro che ebbe un grande successo, tanto che ancora oggi i partecipanti lo ricordano come molto interessante, proprio per la sua novità, appunto la presentazione della poesia sonora. Ma già allora decidemmo che il sito poteva essere totalitario, nel senso che avrebbe dovuto ospitare per intero la poesia contemporanea: oltre alla poesia sonora, quindi, anche la poesia visiva e quella verbale, o meglio quella letta dagli stessi autori. Ci pareva fondamentale inserire questo terzo elemento, la poesia letta dai poeti, perché sappiamo quanto la poesia contemporanea si allontani dalla consequenzialità del discorso logico. Si affida a cesure, ad accentuazioni, a sonorità e nessuno, se non l'autore stesso, può leggerla nella misura giusta e corretta. La versione filologica è solo quella letta dall'autore, non esiste altro, anche se è chiaro che una medesima poesia, come tutte le opere d'arte, può essere letta in tanti modi, e ognuno di essi è diverso e la arricchisce di un nuovo significato. Ribadisco, però, che, filologicamente, l'unica poesia credibile è quella letta dal proprio autore. Al di fuori non esiste altro, e quindi è un'operazione importantissima, quella del raccogliere materiale in un sito-postazione. Ci stiamo avvicinando a questo obiettivo con l'aiuto della Rai. Da molto tempo, infatti, i poeti leggono, leggono quello che scrivono, leggono in proprio, ma nessuno si era preoccupato di registrarli, c'erano solo le orecchie degli spettatori che potevano raccogliere la loro voce. In Rai, invece, abbiamo registrazioni preziosissime dagli anni Quaranta ad oggi, addirittura qualche documento della fine degli anni Trenta: leggeva Ungaretti, leggeva Montale. Oggi è diventata una consuetudine per tutta

la poesia moderna quella di avere testimonianze di letture, ma allora questo non usava e l'archivio Rai è una fonte imprescindibile per recuperare la voce dei poeti, per recuperare il pertinente titolo di questo volume, che è, innanzitutto, un modo per ascoltare e ricordare.

E infatti, scorrendo queste pagine, mi viene spontaneo tornare con la memoria a certi scrittori del Gruppo '63, scrittori che io avvicinavo all'oralità, scrittori con i quali avevo consuetudine. Ricordo, per esempio, Spatola e gli incontri che facevamo a Roma, a Reggio Emilia, a Palermo, un po' dappertutto, a Fano, a La Spezia: ho una memoria fisica di quegli incontri, al di là delle serate e di cene consumate insieme, anche di chiacchiere che riguardavano non solo i temi dei nostri Seminari ma si allargavano senza confini. Ricordo in particolare la presenza di Spatola, perché quest'uomo dal volto tranquillo e aggressivo sembrava un gattone dagli occhi piccoli. Mi ricordo che, allora, recensii *Oblò* e della lettura che io feci lui rimase lusingato e sdegnato al contempo. D'altra parte era il suo stile, accettare, accogliere e compiacersi, ma anche prendere le distanze. Mi ricordo appunto che leggendo *Oblò*, dicevo che c'era un centro calamitante che raccoglieva materiali di ogni tipo: onesti e disonesti, intelligenti e stupidi, attuali e antichi, e ognuno di questi elementi, aveva una velocità di corsa diversa, quindi arrivavano, confluivano verso il centro in tempi diversi, e nel momento in cui s'incontravano, configgevano, e poi si risolvevano in un disordine, in un meraviglioso disordine misurato. Questa mia lettura aveva, in qualche modo, incuriosito Spatola, gli era piaciuta, ma contemporaneamente anche dispiaciuta. L'altro poeta, per noi, era l'avvocato, il Costa: quello che risolveva molti problemi, anche quelli 'spiccioli' del gruppo. Anche lui mi è tornato in mente, insieme con tanti aneddoti che lo riguardano, sfogliando questo libro. Ma non mi voglio dilungare ulteriormente, quindi io mi limito ai saluti: l'importante è che esistano tuttora questi nostri vecchi amici e che si continui a dar loro voce, anzi a restituire loro la propria voce, come in questo caso è più appropriato dire.

Presentazione

L'installazione interattiva della *Voce Regina* presso la Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna e la Biblioteca comunale di Sala Borsa, ha dato origine a tre Seminari di studio di cui presentiamo i più salienti contributi nell'intento di soddisfare l'interesse dimostrato dagli intervenuti agli incontri, ma anche dai tanti frequentatori delle due biblioteche, che, incuriositi dalle postazioni della *Voce Regina*, ne hanno esplorato i materiali. Gli incontri, organizzati dal Dipartimento, si sono svolti nel 2007, 2008 e 2010, accompagnando la costante e crescente espansione dell'archivio.

Chi si avvicina alle postazioni della *Voce Regina*, e lo hanno fatto migliaia di utenti in questi anni, sa ora di poter contare su un supporto critico-didattico che gli permette di orientarsi nell'ascolto dei poemi sonori e nella visione dei poeti in lettura dei propri testi. Il nostro fruitore però, aprendo il file sonoro, intende soprattutto ascoltare il poema o vedere il poeta in *performance*, ecco perché gli eventi seminariali hanno cercato di mettere a fuoco le tematiche teoriche della voce applicata alla poesia sia sonora che lineare, convocando esperti e poeti a discutere insieme di questo rapporto simbiotico che sembra essere sempre più necessario, soprattutto oggi nell'epoca dell'espansione tecnologica.

Ma cos'è *La Voce Regina*? Che cosa c'è da scoprire dietro questa altisonante sigla? Ci sono due installazioni interfacciate, come già detto situate in due importanti biblioteche bolognesi, e non c'è dubbio che introducano un nuovo modo di consumare poesia; per consultarle è necessario recarsi fisicamente in questi due luoghi, utilizzando un *software* creato per l'occasione da ChiaLab di Bologna, *software* semplice e di facile agibilità, attraverso una schermata iniziale dove compaiono i nomi dei poeti, si provoca attraverso il *mouse* l'apertura del poema sonoro che si vuole ascoltare; di ogni poema c'è titolo, durata, eventuali collaboratori, anno di produzione, eventuale edizione e una breve scheda critica da me redatta, per favorire l'ascolto non solo da parte dell'addetto ai lavori, ma

anche da parte di chi non ha avuto la possibilità di ascoltare la poesia sonora e si avvicina per la prima volta a questi contenuti. Per sfatare il luogo comune che la poesia sia la Cenerentola delle arti, voglio sottolineare che la postazione in Sala Borsa viene consultata mensilmente da circa 600 utenti, i quali restano in media dentro al sito per un periodo che varia da cinque a dieci minuti. Alla base di questo indubbio successo sta la novità della poesia sonora che quantomeno incuriosisce e attrae un pubblico nuovo in virtù della sua parola poetica spettacolarizzata, ma anche quella di un modulo tecnologico che coinvolge direttamente il fruitore. Questa alta frequenza conferma che l'intuizione avuta nel 2006 era giusta e che c'era bisogno di una simile operazione capace di colmare una lacuna nel panorama delle offerte culturali a livello nazionale. La *Voce Regina*, infatti, è un *unicum* e ciò è stato di buon auspicio per un suo ampliamento e potenziamento, che ha introdotto nel *database* delle registrazioni, oltre ai poeti sonori, anche documenti unici e inediti di poeti internazionali che leggono le proprie poesie, interviste, trasmissioni televisive sulla poesia dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta.

Penso giovi una disamina accurata dei contenuti di questo archivio sonoro, anche al fine di contestualizzare meglio gli interventi di questa pubblicazione e illustrare più in dettaglio cosa sia la poesia sonora e quale impatto abbia avuto sulla tradizione poetica del Novecento.

La Voce Regina 1: poesia sonora e polipoesia

Sezione di solo audio, raggruppa un centinaio di poeti sonori, materiale che io ho raccolto direttamente di prima mano per un trentennio durante il mio peregrinare poetico in giro per il mondo tra festival, convegni, seminari, mostre. Prima mano vuol dire lavori originali, per lo più inediti, poemi personalmente registrati dal vivo, dischi o audiocassette che ho acquisito da collezionisti, cultori del genere, ovvero materiale che

mi è stato spontaneamente consegnato dai poeti, affinché se ne conservasse memoria. Quando ho iniziato sul finire degli anni Settanta, esistevano appunto le audio-cassette al ferro, al cromo. Nei primi anni Ottanta ho iniziato a produrre dischi in vinile come editore con la sigla 3ViTre Dischi di Polipoesia, una ventina di dischi tra LP e 45 giri, interamente dedicati alla poesia sonora internazionale, oggi sono delle opere *cult*; questo mi ha permesso di conoscere ancor meglio sia la poesia sonora stessa che la sua configurazione mondiale. Non va sottaciuto che negli anni Novanta, la storica «Rivista di Informazioni Fonetiche Baobab», fondata sul finire degli anni Settanta da Adriano Spatola, morto improvvisamente il 23 novembre del 1988, era passata nelle mani del suo editore Ivano Burani, il quale mi commissionò una ricerca capillare sulla poesia sonora nel mondo; compito che assolsi curando l'edizione di tre numeri monografici, ognuno composto da ben quattro audio-cassette da 90 minuti. Questa enorme mole di materiale è stata sistemata nelle postazioni di cui stiamo parlando, ogni autore è ben rappresentato, in media una quindicina di minuti per rendere a tutto tondo il senso della sua ricerca, dal Futurismo italiano a quello russo, dal Dada berlinese, i poeti francesi degli Anni Cinquanta, per arrivare fino alla seconda metà del Novecento con le nuove leve: la poesia sonora, fonetica e, passando per il Lettrismo, la Polipoesia. Digni di menzione sono sicuramente Marinetti, la lettura-*performance* di Ginsberg, la voce dell'estridentista messicano Liza Arzubide, registrata da Roberto Pasquali a Città del Messico pochi mesi prima della sua morte, un poema del futurista russo Krucenych, un raro reperto di poesia 'epistaltica' di Mimmo Rotella, il 'poema respiro' di Pierre Garnier, oltre ai tanti documenti dei padri fondatori della poesia sonora. Tutto questo materiale che avevo raccolto rischiava una sicura morte, perché era stato registrato col sistema analogico; inoltre mi creava imbarazzo, perché ricevevo spesso richieste di consultazione e, francamente, per quanto grande sia la mia dedizione alla poesia, non mi sentivo in grado di sostituirmi ad un'istituzione pubblica

che svolgesse questo doppio compito di conservazione e diffusione dei materiali raccolti, né ne avevo il tempo.

Ho quindi iniziato a rivolgermi ad alcuni conoscenti che sapevo sensibili a questi temi, Angelo Guglielmi, Niva Lorenzini e Gian Mario Anselmi, tutte voci ben rappresentate in questa raccolta di contributi, perché hanno seguito e continuano a seguire *La Voce Regina* nel suo lungo cammino, e, insieme, ne abbiamo fatto, nel 2006, un primo archivio digitale, liberamente accessibile da due biblioteche bolognesi, l'una universitaria e l'altra comunale, per dare la massima visibilità al materiale raccolto sia presso studiosi e studenti, sia presso la cittadinanza. In questa prima *tranche* dell'archivio si raggruppano dunque i poeti sonori, *corpus* poetico di notevole dimensione che sintetizza questo tipo di ricerca lungo tutto il Novecento; quasi tutti i poeti compendiati hanno individuato nella voce lo strumento principe per produrre poesia, saltando a piè pari non solo la scrittura, ma anche la pagina scritta; ha ragione Angelo Guglielmi quando dice che la poesia sonora va solo ascoltata: il poeta sonoro si affida all'oralità, alla vocalità, non può essere letto bensì visto dal vivo o in video.

Gli anni Cinquanta appaiono cruciali per l'evoluzione di questo genere poetico, perché è il periodo in cui è avventata una netta separazione tra la poesia fonetica, quella fatta a forza di viva voce, pura potenza dell'ugola nonché polmonare senza alcun altro ausilio, da quella tecnologica-sonora come diretta conseguenza della commercializzazione dei primi magnetofoni Sony, che permettevano la registrazione e manipolazione della voce. La poesia 'fonetica' è diventata così 'sonora', grazie allo sviluppo incalzante della tecnologia. Non a caso il primo punto del *Manifesto della Polipoesia*, che ho scritto e pubblicato a Valencia nel 1987, assegnava preminenza all'apparato tecnologico durante il processo creativo del poema sonoro, addirittura si potrebbe dire che il progredire del poema sonoro va di pari passo con l'avanzamento elettronico. Durante i miei inizi poetici, a metà

degli anni Settanta, c'era un testo di riferimento per questo genere poetico: *Verso la poesia totale* di Adriano Spatola, che indicava la strada verso questo ambizioso obiettivo, senza teorizzarla, se non attraverso una terminologia che tendeva verso un generale inglobamento di tutti gli elementi poetici nella *performance*. Non si distanziava da quanto il poeta Fluxus Dick Higgins aveva teorizzato con la sigla 'intermedia', termine preso a prestito dai saggi del poeta romantico inglese Samuel Taylor Coleridge. A proposito di Adriano Spatola, mi pare importante una digressione.

Nella *Voce Regina* è stato dato ampio spazio alla documentazione di tre grandi poeti emiliani, che hanno inciso non solo in termini strettamente poetici, ma sono stati protagonisti, dagli anni Sessanta, della vita culturale italiana: sono Adriano Spatola, appunto, Corrado Costa e Patrizia Vicinelli. Il recupero della loro poesia, prima che nella *Voce Regina*, è stato avviato dalla casa editrice Le Lettere nella collana «Fuoriformato». L'iniziativa va accompagnata con tutti i supporti e l'entusiasmo che merita, perché è questo davvero un settore della nostra cultura rimasto ingiustamente penalizzato anche nei manuali, anche nelle trattazioni ampie riguardanti il percorso della poesia nel secondo Novecento. Perché sono autori scomodi, difficilmente riconducibili a raggruppamenti e a un canone istituzionalizzato e quella del Mulino di Bazzano è senz'altro un'esperienza simile ad un'autoesclusione. Autoesclusione da che cosa? Spatola era stato nella redazione della rivista «Quindici» fin dall'inizio, a metà degli anni Sessanta, poi giunse da Roma al Mulino di Bazzano con Giulia Niccolai, anche lei redattrice di «Quindici», rivista impegnata, direttamente implicata nella stagione delle lotte politiche e dell'occupazione delle Università, tra il 1967 e il 1969. Conclusa quell'esperienza, Spatola e la Niccolai si trasferirono in questa corte della casa avita di Corrado Costa, sulle sponde del fiumicello Enza, in una sorta di fuori luogo, di fuori tempo, o di fuori del tempo. Gazzola considera questa scelta come un'autoesclusione e ci sarebbe molto da dibattere con lui su questo. Vorrei, però, sottolineare che questi sono poeti

che fanno una poesia libera dalle strettoie della pagina scritta. Con loro la poesia scopre di essere in contatto con il non-scritto, coll'abraso, ma anche con la possibilità della voce, con il disegno, la pittura, la musica. Nel caso della Vicinelli bisogna anche ricordare che era una grande vocalista, al punto che una interprete con la straordinaria potenzialità vocale come Kathy Berberian, la prima moglie di Luciano Berio, ascoltandola, venne colpita dalle sue capacità vocali di esecutrice. Quindi con Patrizia Vicinelli ci muoviamo anche in una dimensione d'artista che sa eseguire il testo con escursioni vocali molto ampie e certo, per la poetessa bolognese, è calzante la definizione di *performer*.

Data l'importanza e l'originalità di questi autori, abbiamo dato voce in questo primo raggruppamento, a questi poeti cosiddetti 'lineari' che interpretano le loro poesie: si trovano infatti registrazioni di Corrado Costa, un raro poema fonetico della Vicinelli e numerose testimonianze di Spatola.

Riguardo a quest'ultimo, è da sottolineare che la sua presenza, ci induce a fare ulteriori considerazioni sullo sviluppo tecnologico come elemento discriminante tra poesia 'fonetica' e 'sonora' e sulla nuova linfa che la tecnologia infonde alla poesia.

Paradossalmente con Adriano Spatola siamo di fronte ad un poeta a-tecnologico, nelle *performance* che lo vedono protagonista, *Aviation aviateur*, *Seduction seducteur*, solo per citare alcuni esempi tratti dal nostro archivio, oltre a rifiutare qualsiasi trucco elettronico, Spatola si serve del microfono per la semplice amplificazione della voce, ma, nel contempo, esso viene usato in modo improprio come se fosse un oggetto contundente. Il microfono non è più microfono, bensì diventa clava, simbolo appunto del suo essere a-tecnologico. Tale sdoppiamento avviene in un poeta dove la voce coincide col corpo e orchestra accenti di totalità. Ricordo che, durante la *performance*, Spatola sbatteva il microfono come una bacchetta di batteria contro il grosso ventre; lo scopo consisteva nel rendere il ritmo

del poema e lo otteneva in modo rudimentale, primitivo; come fuggì dalla metropoli romana, allo stesso modo fuggì dall'invasiva tecnologia; nei suoi interventi scritti per «Quindici» si trova un netto disprezzo verso i *mass-media*, paragonati a tubi digerenti, e considerando il suo pensiero che il progresso realizza il massimo dell'a-umano, si capisce perché vada a parare in un naturalismo performativo, dove oltre ad un uso essenziale del mezzo, sdoppia l'utensile tecnologico, facendogli assumere anche una funzione artigianale. Mi pare notevole a distanza di tanti anni la sua intuizione sui rischi di un'eccessiva tecnologizzazione sia sociale sia poetica: aveva visto giusto e, in questa intuizione, è fratello di William Blake che tuonava contro l'incipiente industrializzazione della società inglese, scrivendo, per reazione, i suoi poemi a mano onde favorire un recupero di una scrittura autentica. Un aneddoto esemplare che mi sovviene è quando gli chiesi nel 1978 di registrarmi appunto *Seduction seducteur* per il mio primo LP *Vooxing Poooêtre. Poesia sonora internazionale*; andammo al secondo piano della già citata casa del Mulino: si posizionò seduto davanti ad un normalissimo e impolverato registratore a cassette con microfono incorporato, mi chiese quanti minuti volessi, premette il tasto rosso e guardandomi iniziò.

Anziché operare un ibrido mescolamento dei mezzi, io ho sempre avuto la convinzione che fosse necessario assegnare in modo gerarchico un valore superiore alla voce e alle sue sperimentazioni, e relegare sullo sfondo gli altri *media* impiegati nell'azione poetica; ero talmente conscio di questo assunto che, forse con eccessiva razionalità, mi spinsi anche a stilare delle percentuali, ed ecco spiegato in sintesi cos'è la Polipoesia.

Un aspetto che unifica la mia campionatura poetica nell'allestimento della *Voce Regina*, è l'oscillazione tra oralità e vocalità, per riprendere una felice distinzione operata da Paul Zumthor: oralità quando il poeta impiega la parola paradigmaticamente in maniera ancora riconoscibile, quella, per intenderci, del lessico codificato; vocalità, invece, se la parola perde il suo denotato, viene forzatamente alterata nel suo tessuto

linguistico, allontanata dal suo primitivo senso, fino ad un estremo limite che potrei definire ‘rumorismo fonetico’, dove difficilmente si riesce a riconoscere l’integralità iniziale. Un facile esempio letterario può essere prelevato dal racconto *Berenice* di Edgar Allan Poe, dove l’immaginazione spinge il protagonista a ripetere una parola infinite volte, fino a perderne il senso in una liquefazione fonetica. Poe non era un poeta sonoro, le cronache baudelairiane anzi riportano che leggesse malino nonostante i suoi testi fossero così musicali, lo stesso Whitman li riteneva troppo musicali (da quale pulpito!), ma in quel racconto il suo genio riesce a darci una perfetta distinzione tra oralità e vocalità, la parola Berenice in sé appartiene all’oralità, ma quando viene ripetuta all’infinito, smarrendo il significato primitivo, diviene vocalità. Il Futurismo appartiene alla sfera dell’oralità, Marinetti, il fine dicitore per eccellenza, per quanto inserisse onomatopee (grazie al *Manifesto dell’Onomalingua* di Fortunato Depero) nelle sue tavole parolibere resta sempre riconoscibile, non pone mano a particolari violenze contro la sacralità della singola parola, semmai verso la catena grammaticale; lo stesso vale per Cangiullo, per *Giotto* di Govoni. Al contrario il Futurismo russo appartiene totalmente alla sfera vocorale, soprattutto in un autore come Krucenych, presente nella mia campionatura con un raro e prezioso documento, una sua lettura degli anni Cinquanta che ho recuperato da un collezionista berlinese. E non si può dimenticare Chlebnikov: si tratta anche per questo autore di vocalità, in quanto il linguaggio spinto dal divenire delle emozioni si sbriciola, lo ‘zaum’, la ‘smottologia’, lo ‘sdvig’, un linguaggio che esplode, avrebbe detto Derrida, all’inseguimento di suggestioni mentali, non a caso definito dalla critica ‘transmentale’, e, per questo, impossibile da riconoscere.

Sorvolando sulla poesia senza parole del 1916 di Hugo Ball, nella sua parentesi zurighese che mi sembra, per il segretario di Hesse, più un incidente di percorso, più un passatempo che una reale pista estetica, ho ritenuto corretto l’inserimento di Hausmann per la sua anarchica insistenza

su singoli fonemi, una sorta di fanciullino fonico, contemporaneo del nostro Pascoli; poi la *Ursonate* di Schwitters, pietra miliare della sperimentazione sonora del secolo per la felice intuizione di individuare nella sonata, portata ad uno stadio di vera perfezione da Haydin, uno strumento che poteva essere piegato anche a fini sperimentali: in lui convergono tradizione e avanguardia, classicismo e sperimentazione. Oggi alcuni poeti sonori, non so fino a che punto consapevolmente, fanno ricorso alla struttura del madrigale per i loro componimenti e fa capolino anche il contrappunto, sulla scia evidente di Schwitters.

Quando si arriva ai Lettristi, in particolare al loro capofila Isou, ma anche a Lemaître negli anni Cinquanta, si comprende come essi operino una poderosa spallata verso il linguaggio inteso come istituzione, fondando la loro ricerca sulla 'lettrie', ignorando De Saussure: 'lettrie' non è altro che il fonema, ma la loro più forte connotazione è il tratto sociale. Senza scomodare le utopie romantiche di cambiamento totale della società, certi aspetti del Situazionismo, quali i contributi di Guy Debord o Asger Jorn, i Lettristi mantengono un approccio marxiano, se è lecito usare oggi questa etichetta, per un ribaltamento della società che rifiutano in toto. I Lettristi si presentano con un assioma: abbattendo e combattendo il linguaggio, abbattano e combattono la società. Un concetto che di lì a poco avrebbe formulato anche il grande, indimenticabile Demetrio Stratos con il suo liberare la voce: liberando la voce si libera anche il proletariato dalla sua condizione di schiavitù. Questa la teoria, contenuta in uno scritto che ho rintracciato su una vecchia rivista milanese «Il piccolo Hans», una delle rare collaborazioni scritte di Stratos, ma nessuno ha mai esplicitato come e perché questo cambio di classe potesse avverarsi. Per tornare ai Lettristi, il loro movimento si articola attraverso due fasi: quella 'amplique' e quella 'ciselant'. La prima consiste nell'individuazione di una struttura linguistica, la già citata 'lettrie', che viene sviluppata fino alle sue estreme conseguenze, per entrare poi nella seconda, dove si registra la totale

abolizione del significato, coinvolgendo tutti quegli aspetti dell'apparato buccale come tosse, starnuto, gargarismi, quei 'tic linguistici' che Martinet ha chiamato 'click', ed è in questa fase che il corpo contribuisce a creare una forte vocalità.

Nella *Voce Regina* troviamo anche il fondatore della poesia sonora, Henri Chopin, il primo a capire l'importanza dell'uso del registratore, il valore assoluto della tecnologia che galvanizza la ricerca fonetica. A questo punto mi viene spontaneo svolgere un paragone che forse suona un po' irriverente, ma è un'associazione mentale che non posso tacere. L'aneddoto riguarda Fred Astaire: un giorno venne invitato negli *studios* hollywoodiani a ballare, ma si accorse che non c'era pubblico; chiese allora per chi dovesse ballare, gli venne risposto che ballava per quell'oggetto posto sul treppiede chiamato cinepresa; allora Astaire sbottò "Bene, io non ballo più fintanto che non ho capito come funziona questo mezzo". Astaire anticipò così, a suo modo, le riflessioni mediatiche di McLuhan: studiare il mezzo, capirlo e piegarlo ai propri fini estetici, ed è quello che fece anche Chopin. Il poeta sonoro, infatti, non può concepire una poesia sonora ignorando cosa sia un microfono, il processo allora analogico e oggi digitale della voce, le tecniche di registrazione, i *software* informatici. Chopin sottopose il mezzo a pesanti frizioni, arrivò a compiere anche cinquanta sovrapposizioni, si dedicò a studi di musica elettronica, azionata da tecnici esperti che dovevano mettere in pratica le creazioni del poeta. Oggi questo passaggio è saltato, perché il poeta, grazie alla nanotecnologia diffusa ovunque e a buon mercato, lavora direttamente sul suo poema senza intermediari.

E così giungiamo alla Polipoesia e alla mia ipotesi che le due linee 'oralità'/'vocalità' si uniscano proprio nelle pratiche polipoetiche. Di certo c'è che la *performance* di un poeta, in particolare se sonoro, è un *unicum*: avviene in un determinato momento, in un luogo preciso e per fruirlo bisogna ascoltarla e vederla. Ma anche la lettura di un poeta che legge un testo è unica, perché non avendo il testo scritto, a differenza della poesia

sonora, delle annotazioni specifiche, la sua lettura viene improntata in base ai contenuti della poesia sia sull'onda di quel particolare momento performativo. Prova ne sia la toccante e commossa lettura di Edoardo Sanguinesi della poesia di Neruda, contenuta nel cd allegato a questo volume.

Ho toccato la differenza che esiste tra una lettura di una poesia lineare, il *reading*, anche se il termine anglofilo rimanda alla pirotecnica Beat Generation, e una *performance* di poesia sonora: la poesia sonora contempla degli schemi di esecuzione, eviterei la parola spartito troppo in odore musicale, perché, nella poesia sonora non c'è alcun codice comune come invece si trova nella musica, gli schemi d'esecuzione sono più simili a opere visive, a tavole chirografiche che forniscono precise informazioni al *performer* su come svolgere l'atto pubblico, creando un insieme simbiotico unico e irripetibile tra l'artista e il suo pubblico. Lo dimostra la *performance Seduction seducteur* di Adriano Spatola, dove il supporto cartaceo rappresenta una sorta di chiasmo focalizzato sulla coppia delle parole coinvolte, mentre l'intensità dell'esecuzione varia a seconda delle caratteristiche locali-umoralì. Ho appena detto che la vocoralità si realizza soprattutto nelle *performance* polipoetiche, questo mi porta a parlare della seconda metà del Novecento e dell'oggi: ci sono molti autori che coniugano l'impiego della voce, intesa come elemento primario del loro sperimentare, e altri linguaggi, siano essi musicali, mimici o visivi. Questo avviene a livello internazionale: nella spagnola Fátima Miranda, nell'ungherese Endre Szkarosi, nel catalano Xavier Sabater, nel portoghese Fernando Aguiar, nell'anglo-olandese Rod Summers, nell'uruguayano Clemente Padin, in Anna Homler originaria della California, nel canadese Mark Sutherland; tra gli italiani basti citare Maurizio Nannucci, Giuliano Zosi, Tomaso Binga, Massimo Mori, Luisa Sax, e, naturalmente, i miei polipoemi.

La Voce Regina 2: tradizione e avanguardia della poesia del Novecento

Sezione audio e video, riporta documenti rari dei nostri poeti del Novecento includendo anche quelli d'avanguardia, sia storici sia contemporanei. Ho passato molte ore a visionare questo materiale di provenienza Rai Teche che corre l'obbligo di ringraziare, anche se il vero motore immoto è stato Angelo Guglielmi; penso valga la pena svolgere un paio di osservazioni. La prima riguarda la mitica trasmissione della cultura italiana, «L'Approdo». Oltre l'80% dei nomi registrati in quel longevo programma defluisce nel dimenticatoio, pura zavorra da cestinare; evidentemente Alfredo Giuliani aveva ragione quando nell'ultima intervista concessa a «Repubblica», ammoniva dicendo che moltissimi scrivono poesia, pochi la fanno. Un buon nucleo di poeti contemporanei, lineari e sonori, provengono dalla trasmissione Rai «L'Ombelico del Mondo», noto programma curato da Nanni Balestrini e Paolo Fabbri, in cui si passavano in rassegna tutti gli autori più rappresentativi del nostro Novecento poetico, da Zanzotto a Luzi, da Leonetti a Bertolucci, da Saba alla Merini, a Ungaretti: venti puntate dedicate interamente alla poesia, registrate a Bologna in un locale ora distrutto, il Link. Mi preme sottolineare il fatto che molti di quei poeti-*performer*, me compreso, ricorrono all'impiego della musica nell'esecuzione dei loro poemi. Questo è un dato importante e va tenuto nella giusta considerazione perché significa che il poeta lineare o sonoro sente la necessità di confrontarsi con una disciplina 'alta'. Ma, a mio avviso, i risultati migliori si hanno quando la musica viene contenuta in un suo alveo minoritario, senza usurpare il protagonismo vocorale, mentre, a volte, succede che la musica prenda la mano al *performer* e finisca per essere rappresentata più una canzone che una poesia.

Questo secondo progetto è stato un ampliamento fondamentale per la riuscita della *Voce Regina* e ha trovato un caloroso benvenuto presso le istituzioni bibliotecarie a cui è stato proposto, proprio perché, per chi si occupa quotidianamente di archiviazione e documentazione, appare

centrale la possibilità di mettere a disposizione di un pubblico, il più vasto possibile, di studiosi, studenti, ma anche normali cittadini, oltre a libri, anche testimonianze audio-video, interviste, letture, incontri, cioè tutti quegli eventi che sono legati all'oralità, e quindi che, per loro natura, tendono ad essere un fenomeno momentaneo, che sfugge troppo spesso alla documentazione. Paradossalmente è più facile sfogliare una cinquecentina di Machiavelli piuttosto che vedere una registrazione della memorabile *Opera da tre soldi* fatta da Strehler nel '58, quindi il potenziale di un archivio digitalizzato di letture, interviste a personaggi del Novecento è veramente qualcosa di nuovo e degno di attenzione. Con i *Novissimi* e la tradizione poetica, l'archivio si arricchisce di un ulteriore tassello, prendendo materiale da quell'enorme giacimento culturale che è l'Archivio Rai Teche, da cui sono stati scelti filmati originali che riguardano gli autori coinvolti in quella famosa antologia poetica che uscì nel '61 per la Biblioteca del Verri, dal titolo appunto *I Novissimi*, vero caso editoriale, se pensiamo che vendette 16.000 copie ed ebbe ben sette ristampe nel giro di pochissimi anni, cosa veramente rara per una raccolta di poesia che allora si configurava come avanguardia.

«L'Approdo» dedicò nel 1967 un'intera puntata ai *Novissimi*, e il documento in archivio ci mostra, tra l'altro, alcuni dei grandi autori che erano apparsi, con i loro testi giovanili, in quell'antologia: Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani, tra l'altro curatore dell'antologia. Ci sono poi ben rappresentati anche altri importanti autori del Novecento: interventi in video di Giorgio Caproni, Céline ed Ezra Pound intervistato da Pier Paolo Pasolini.

La Voce Regina 3: la grande stagione della poesia ispanoamericana

Sezione audio curata interamente da Roberto Pasquali, include le grandi voci ispanoamericane da Borges a Neruda, da Márquez a Cardenal.

Non mi dilungherò su questa sezione bensì rimando, all'interno del volume, al contributo di Roberto Pasquali, *La Voce Regina in terra sudamericana*.

Per concludere, vorrei ritornare a questo volume e al suo contenuto. Il titolo richiama l'attenzione verso la forte valenza orale-vocale ineludibile in poesia. I testi critici che il lettore troverà al suo interno, pur mantenendo la profondità filologica tipica del saggio, risentono anch'essi dell'influsso orale, in quanto sono la corretta e fedele trascrizione degli interventi svolti dai convegnisti e non hanno subito alcun intervento sostanziale a posteriori. Non a caso segue questa *Presentazione* un'introduzione di Niva Lorenzini sotto forma di intervista.

Non può mancare in questa ennesima operazione editoriale dedicata a *La Voce Regina*¹, un cd audio con la registrazione delle voci dei poeti, in ordine cronologico: dalle registrazioni dell'evento inaugurale del 2006, alla lettura di Sanguineti, commovente, del 2010, quasi presaga dell'imminente fine in quei tratti laddove la voce sembra incrinarsi. L'allegato audio, oltre la preziosissima testimonianza di Sanguineti, ha l'insolita caratteristica di presentare poemi eseguiti dal vivo, in cui la voce diretta del poeta esegue il suo poema, acquistando un valore assoluto, incontestabile, unico. I primi cinque poemi si riferiscono alla serata in Sala Borsa, appunto l'inaugurazione della *Voce Regina* il 4 dicembre 2006, il poema di Costa ci permette di apprezzare l'opera nella sua totalità, dal momento che, nella postazione della *Voce Regina*, per ragioni di lunghezza, non era stato inserito completamente. Segue poi Giulia Niccolai, ospite d'onore del secondo appuntamento, svoltosi il 23 maggio 2008, che qui è rappresentata da un suo poema sonoro dell'epoca; la presenza di Patrizia Vicinelli, più

1 *La Voce regina, poesia sonora in pubblico*, a cura di Enzo Minarelli, Lecce, Manni, 2006; *La voce performante, vocalità del Novecento*, AIPI-3ViTre Archivio di Polipoesia, 2009; ENZO MINARELLI, *Polipoesia, entre as poéticas da voz no século XX*, Londrina, Edel, 2010.

volte evocata nel corso degli incontri, si quantifica con *Senza titolo*, lavoro rubricato in «Baobab» 11 del 1982 nello stile di *Non sempre ricordano* e per una sua rara esperienza di poesia fonetica che, come lei stessa dice, proviene da *I fondamenti dell'essere* scritti tra il 1985 e il 1987 mentre la registrazione a Radio Città del Capo di Bologna è del 1988. Infine la toccante lettura di Sanguineti di due traduzioni da Neruda, commissionategli dal Comune di Siena nel 2004 per commemorare il grande poeta cileno. Con la sua voce idealmente, formuliamo un sentito omaggio ad uno dei grandi protagonisti della poesia del Novecento.

Enzo Minarelli

Intervista a Niva Lorenzini

Enzo Minarelli: Tu sei stata fin da subito una delle promotrici di questo archivio, ne hai sposato l'idea, sostenendola a spada tratta; Angelo Guglielmi ha svolto generosamente la funzione istituzionale, poi grazie a te ed anche a Gian Mario Anselmi, si è completato l'organigramma che ha permesso la realizzazione di questo archivio pubblico della voce dei poeti. La prima domanda riguarda proprio lo stato attuale: a quasi cinque anni dalla sua collocazione nella Biblioteca del Dipartimento, ne hai visto una ricaduta didattica? Lo chiedo a te che vivi l'esperienza dell'archivio dall'interno dell'istituzione universitaria.

Niva Lorenzini: L'interesse iniziale nasce da una mia convinzione di fondo. Anche quando parlo a lezione dei poeti, io metto sempre in risalto le due componenti della scrittura: da una parte c'è il testo scritto, il quale a volte già possiede una sua oralità, quindi una voce che è compresa nei testi, dall'altra c'è l'interesse che può nascere dall'ascolto dei testi poetici letti dai poeti stessi, dagli autori. Quando il testo viene letto, si trasforma nella lettura, e la lettura diventa un primo commento al testo. Quindi per me un utilizzo didattico consiste già nel poter avere a portata di mano non solo le registrazioni ma anche i video del poeta che legge il proprio testo. Altro e diverso motivo di interesse nasce poi da registrazioni di poeti non solo attivi in anni vicini a noi ma anche e soprattutto lontani nel tempo, come i protagonisti delle avanguardie del primo Novecento non solo italiane, anche internazionali, che hanno segnato le grandi stagioni della poesia: penso per esempio a Marinetti, Céline, Pound, al dadaista Hausmann. Quando ho potuto visionare il materiale che tu possedevi nel tuo archivio, ho subito verificato che si trattava di pezzi rari, poemi anche di difficile reperibilità, quasi impossibili da visionare e ascoltare. Naturalmente anche la voce dei poeti cambia attraverso le epoche e la periodizzazione storica, quindi alla base del mio interesse di allora c'era anche questo, vedere che tipo di ricezione ci potesse essere di fronte all'ascolto del testo; per tutte

queste ragioni ho caldeggiato questa iniziativa, perché credo che la poesia abbia bisogno di essere percepita nella sua complessità, complessità che appunto comprende la voce.

Enzo Minarelli: Interessante quello che dici, il giusto premio a quel mio testardo cercare e archiviare, potrei aggiungere. Vorrei ora farti una domanda su un tema che già parzialmente hai sfiorato, che è poi il tema di questo volume, la voce e il poeta. Ora tu sei un'esperta di letteratura che non si è fermata dentro l'esegesi tradizionale, ma ha saputo varcare le soglie anche della sperimentazione, i tuoi ultimi studi lo hanno ampiamente dimostrato, e questo, consentimi di dirtelo, è un punto di merito, alla luce di quanto detto. Tu, come studiosa, nel corso della tua carriera di docente, di critica letteraria, che ruolo hai effettivamente assegnato alla voce, intendendo per voce proprio la sua fisicità, la voce nella sua oggettiva corposità? Ecco, quando hai avvertito la necessità della voce del poeta come una presenza insostituibile?

Niva Lorenzini: Ci sono, per quanto mi riguarda, almeno tre tappe fondamentali. La prima tappa della scoperta della voce come fisicità del suono è proprio da allegarsi alle avanguardie futuriste, perché non solo Marinetti teorizzava l'importanza del suono, ma teorizzava anche la maniera con cui si doveva leggere, eseguire un testo. C'erano per lui delle precise regole di recitazione, chiamiamola così, e questo si collegava all'intuizione lirica della materia, si collegava a tutto quanto per il Futurismo era riscoperta della tattilità, sonorità, della forza, del rumore. Il Futurismo è stata la prima avanguardia che ha posto l'accento sull'importanza del rapporto fisico con il suono, con il gesto, quindi il Futurismo rappresenta la prima svolta vera e propria. Prima del Futurismo si può certo verificare un interesse verso la sonorità, la gestualità (per esempio in D'Annunzio, che si è servito della forza della voce anche per presentarsi come poeta

governatore di una città, Fiume, e dunque D'Annunzio sapeva benissimo quanto è importante il momento della esecuzione di un testo, fosse pure un proclama politico). Ma teorizzatori dell'importanza del suono e della voce sono stati appunto per primi gli esponenti dell'avanguardia futurista, un'avanguardia talmente influente in prospettiva internazionale che anche il Futurismo russo è stato parzialmente influenzato dal Futurismo italiano. La riscoperta la faccio risalire poi alle nuove avanguardie, quelle degli anni Sessanta fondamentalmente, quando incominciano a divenire gradualmente importanti tutti quegli elementi legati agli studi del Formalismo, dello Strutturalismo, che diventano noti in Italia proprio a partire da quella stagione. La vera esecuzione del testo tuttavia avviene ancora dopo, tra la seconda metà dei Settanta e gli anni Ottanta, quando le performance, le letture in pubblico e l'esecuzione del testo come momento significativo di per sé acquistano una nuova valenza, nel momento stesso in cui si scopre appunto che il testo richiede anche la partecipazione dal vivo degli ascoltatori, e la poesia diventa un momento di creazione, quasi di scrittura collettiva. In questo modo anche la lettura in pubblico diventa un evento, per cui il fruitore non si chiama più lettore, ma ascoltatore. Il testo esce così dalla pagina scritta, esce dal rigido perimetro della impaginazione tipografica e diventa un momento di partecipazione collettiva. Credo che gli anni Ottanta siano stati il grande momento dell'esecuzione e della riscoperta della voce come fenomeno teatralizzato: ricordo ad esempio che il primo numero di «Alfabeta», uscito nel 1979, presentava i testi di Patrizia Vicinelli e di Patti Smith, due poetesse che non ci si può limitare a leggere, si devono per forza ascoltare.

Enzo Minarelli: Pensi che il corpo, l'esecuzione pubblica, aggiunga un surplus, un qualcosa in più al testo, insomma che il testo sia esso letto, interpretato, eseguito, venga arricchito dalla performance poetica?

Niva Lorenzini: Sì. Sicuramente il testo ha già una sua completezza nella sua forma scritta, ma cosa si aggiunge nella lettura? Si aggiunge una interpretazione, e la prima interpretazione è quella fatta dall'autore stesso. La lettura del poeta permette di capire che tipo di taglio egli intende dare al suo testo. Certo non è quella dell'autore l'unico tipo di lettura che possa essere fatta, perché bisogna distinguere tra il testo letto da un poeta che può anche non essere un esecutore di livello e un testo che diventa uno spartito da eseguire da parte di specialisti della poesia sonora. Ad esempio c'è chi, come Sanguineti, riusciva a fare della sua lettura un'esecuzione straniata: leggeva senza inflessioni, atonalmente, poi però possedeva una forte vocalità e quando iniziava a leggere staccava la voce dalla situazione presente, apriva un sipario, produceva uno straniamento tra la sua voce conversevole e il momento in cui iniziava la lettura. Altri poeti, invece, devo nominare qui Montale, sono assolutamente deludenti e la loro lettura non corrisponde ai loro testi. Resta tuttavia l'interesse di poter ascoltare un Saba che legge i propri testi a inizio secolo o un Palazzeschi, o Ungaretti che leggeva con voce attoriale. Ci sono insomma poeti che leggono con la consapevolezza di stare fornendo un'esecuzione del testo e raggiungono effetti che toccano il lettore-ascoltatore in maniera particolarmente coinvolgente, mentre ci sono letture che hanno la sola caratteristica di essere fatte dall'autore, ma non aiutano il testo a porgersi in maniera più completa.

Enzo Minarelli: Viene da dire che evidentemente non tutti i grandi poeti sanno leggere altrettanto bene le loro poesie. Concordo con la tua distinzione tra poesia lineare e sonora, quest'ultima a giusta ragione va solo ascoltata. Ma per riprendere Sanguineti, il suo stilema di lettura forse ha una diretta discendenza da Eliot, lui stesso ammette che quando lo sentì leggere, rimase molto impressionato, anzi si sbilancia definendolo "l'unico poeta che sapesse leggere i suoi testi". Chissà se c'è un'influenza eliotiana nel suo porgere poesia dal vivo? Detto questo, nella tua risposta hai

menzionato la vocalità, tu non immagini quanto io tenga in considerazione le affermazioni di Paul Zumthor, soprattutto laddove diversifica il binomio oralità (la parola resta intonsa quindi comprensibile) e vocalità (paradigmi, sintagmi in qualche modo violentati perdono riconoscibilità). A onor del vero, io mi spingo oltre con la fusione dei due termini, vocoralità, per sottolineare che i due opposti si toccano dando vita ad una linea di ricerca, verificabile, nitida soprattutto nel periodo che tu hai indicato, dai Settanta in avanti fino alla fine del secolo. L'evento performativo permette questo sviluppo vocorale: si può citare la Vicinelli, che ne è un tipico esempio; vi aggiungerei la figura di Adriano Spatola, altro poeta presente nell'archivio, a parte i sonori, anche Sanguineti quando per esempio legge le sue lettere dell'alfabeto, qui antologizzate nel cd allegato al volume, da *Alfabeto apocalittico*, mi pare proprio coincida con un'esplosione vocorale, una struttura fonica che ci avvolge e coinvolge. Ecco prima di farti l'ultima domanda, mi piacerebbe sentire il tuo pensiero su questo binomio 'oralità'/vocalità' ed eventualmente su vocoralità.

Niva Lorenzini: Può darsi che il caso di Sanguineti sia particolare, perché la sua poesia, del resto lo diceva anche Luciano Berio, tra i primi a riconoscerlo, aveva di per sé una pulsione sonora, per cui le parole, le sillabe esplodono in maniera tale da poter interessare un musicista, oltre che uno studioso di poesia. È noto che avendo letto, non ascoltato, ma letto *Laborintus*, che Umberto Eco gli aveva sottoposto, Berio volle conoscere Sanguineti, perché trovava che in quel testo si dava un assoluto risalto alle singole lettere, alla potenzialità del suono. Dicevo che Sanguineti può essere un caso limite. Perché intendo questo? Perché in realtà sulla domanda che facevi tu, quando un poeta, in senso tradizionale, un poeta che non è un esecutore del proprio testo ma un poeta cui capita di leggere un proprio testo, esegue il proprio scritto, senz'altro quel poeta difende i suoi sintagmi, difende il senso della normale stesura del suo testo e cerca

di conservarlo, di preservarlo, mentre è diversa la lettura che viene fatta da esecutori. Tu nominavi Patrizia Vicinelli, ma si potrebbero fare anche altri nomi, tu stesso, ad esempio, a partire da quella famosa seconda metà anni Settanta-Ottanta cui accennavo all'inizio. Sono esecutori che sanno benissimo che intendono fare del testo una operazione particolare, cioè un'operazione che coinvolga, nella tecnica di esecuzione, un rapporto particolare con il pubblico. In questo caso non si è più di fronte alla lettura di una poesia, ma la poesia diviene uno spartito, una partitura: così si comportava Patrizia Vicinelli, che indicava addirittura con colori diversificati e con segni sul testo, il modo di eseguirlo. In pratica, leggeva come se compisse un'operazione musicale.

Enzo Minarelli: E quindi vocalità...

Niva Lorenzini: Sì, appunto, vocalità. Però distinguerei. Non puoi chiedere la vocalità alle letture di Caproni. Il fatto che la vocalità possa emergere in Sanguineti dipende dalla tonalità della sua voce e della sua scrittura, al punto che il contrabbassista Stefano Scodanibbio lo definì il più musicale, il più musicato e al limite il più musicista dei poeti. Ed è appunto un caso a sé. Sanguineti aveva una vocalità straordinaria, ripeto, una voce straordinariamente piena di livelli, di toni, ma non lo si può per questo ascrivere alla linea degli esecutori.

Enzo Minarelli: Vorrei chiudere quest'intervista restando sul nome di Sanguineti, affiorato più volte durante la nostra conversazione. In questo volume alleghiamo un cd audio con una sua lettura che se non è l'ultima, è senz'altro tra le ultimissime da lui fatte. Giova ricordare che lui ha letto, dietro tuo suggerimento, due traduzioni da Neruda, per richiamare l'attenzione anche verso il filone ispano-americano attivato nell'archivio *La Voce Regina*. L'anno scorso, quando lo hai commemorato al Palazzo

Tursi di Genova, il 22 maggio, hai parlato di molti 'ii' presenti in lui, 'ii' che poi confluivano in un unico io: questi termini mi pare sintetizzino alla perfezione il suo essere poeta e il suo essere uomo. Puoi riprendere queste tue affermazioni di allora e svilupparle oggi a distanza di un anno della sua scomparsa?

Niva Lorenzini: Quella affermazione la faceva lui, era uno dei suoi motivi ritornanti. Diceva "è la mia salvezza" essere costituito da tanti 'ii', perché ognuno corrisponde ad una situazione precisa, ad un momento storico preciso. Quando gli ho chiesto, nell'ultima intervista che gli ho fatto a Genova, se aveva rimorsi, mi ha risposto - provo a parafrasarlo - "nessuno, perché io posso aver sbagliato, avere avuto posizioni che ora non condividerei in certi momenti della mia vita, ma non ho nessun rimorso perché se l'ho fatto in quel momento vuol dire che in quel momento storicamente io dovevo fare così e ero legato ad una situazione che mi imponeva di fare così". Insomma, ha sempre sostenuto che c'è una corrispondenza storica, ancora a partire da *Laborintus*, dal «noi che riceviamo la qualità dai tempi», citazione da Foscolo. Ci sono precisi 'ii' differenziati nelle fasi storiche, ma in Sanguineti ci sono anche tanti 'ii' compresenti, perché c'è l'io ludico, l'io parodico, l'io tragico, c'è l'io che si mette in scena come personaggio, acrobata, saltimbanco. Soprattutto nella ultima parte della sua poesia era forte questa componente dell'esibire un corpo proposto alla maniera di un Palazzeschi rinnovato. Questa molteplicità di 'ii' significava anche molteplicità di pronunce, significava poter accogliere la tradizione e parodiarla, perché nella sua voce tornavano attive le voci di una tradizione non solo italiana ma internazionale. Tu stesso le hai ricordate, Eliot, Pound sono i suoi grandi fari per la scrittura; ma i suoi 'ii' significano poi anche la compresenza del cinema, da Buñuel in avanti, la compresenza della musica, per lui fondamentale, il rapporto con l'arte, insomma il fatto che la parola della poesia contiene in sé tutte

le stratificazioni, e non esiste un unico canale che le trasmette ma i canali si differenziano e convivono nello stesso tempo. Questo non toglie che Sanguineti fosse persona di estrema coerenza nelle sue scelte politiche e nella sua testimonianza di vita.

Interventi scelti dai Seminari:

La Voce Regina: poesia sonora in pubblico

(27 aprile 2007)

La Voce Regina e i fantasmi emiliani

(23 maggio 2008)

I Novissimi e altro.

Documenti Rai dall'Archivio *La Voce Regina*

(5 maggio 2010)

Enzo Minarelli

L'Archivio de *La Voce Regina* tra vuoto e pieno,
nella sperimentazione poetica da Mallarmé al Futurismo,
dal Lettrismo alla Poesia Sonora fino alla Polipoesia

per mia figlia Emma

Già sapete di questo mio archivio che da poco è diventato pubblico, non tutto l'archivio, ma una buona parte di esso, soprattutto quello sonoro; sarò sempre grato a tutte quelle persone che hanno favorito la realizzazione di questa iniziativa, al momento almeno in territorio nazionale, senza precedenti. Mi servirò ora di due categorie contrastive, il vuoto e il pieno, per illustrare il materiale che potete ascoltare nelle due postazioni interattive, una qui in Biblioteca del Dipartimento di Italianistica, e l'altra nella Biblioteca di Sala Borsa. Quasi tutti i nomi che verrò citando, sono inclusi nell'archivio con relativi poemi da ascoltare.

Il vuoto trascina con sé una connotazione negativa, “la bottiglia è vuota”, “ho la testa vuota”, l'aporia, il vuoto come baratro, come nullità, come sparizione dell'essere, e quindi il non essere, il pieno invece, quasi per antonomasia, traina positività tout court, “ho la pancia piena”, “sono pieno d'idee”, “ho il borsellino pieno di soldi”, la totalità, il vortice tumultuoso di tutti gli elementi, il pieno rimanda all'essere.

Applicherò questi basilari concetti verso la sperimentazione poetica che attraversa un secolo intero da Mallarmé alla fine del XX secolo, svuotandoli del loro codificato significare, intendendo dire che non sempre il vuoto riveste valore negativo e viceversa il pieno valore positivo, vedremo come i due termini s'intersecano, scambiandosi i rispettivi ruoli fino a coincidere.

Il contributo è stato presentato al Seminario *La Voce Regina: poesia sonora in pubblico*, 2007.

Il grande Michelangelo ricordava che la scultura è un'operazione basata sul togliere materia alla materia, ma la scultura in sé è un pieno, in questo sottile, oscuro, magico e misterioso bilanciamento tra vuoto e pieno si gioca la partita dell'arte e della poesia.

Valéry ritiene si possa collegare questo secolare problema del pieno e del vuoto, ad un atto di consapevolezza o non consapevolezza (PAUL VALÉRY, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Milano, Abscondita, 2002, p. 57), io penso ci sia sempre una teoria razionalmente elaborata, e condivisa dalla mente dell'artista, soprattutto se il processo creativo comporta come finalità dichiarata il raggiungimento del vuoto o del pieno. Il continuo oscillare tra il meno e il più, non può essere un mero frutto della spontaneità, ma la conseguenza di una riflessione approfondita contro l'improvvisazione, l'irrazionalità del momento. La coscienza del fare articola i ritmi, i tempi e le entità spaziali del vuoto e del pieno.

Perché ancora Valéry, (p. 32) scrive che “il passaggio dal meno al più è spontaneo”, mentre “il passaggio dal più al meno è raro e frutto di riflessione”? Entrambi i passaggi implicano meditazione, un procedere cognitivo facendo leva sui meccanismi del fare propositivo, sui binari di una domestichezza critica. Non era lui stesso a sostenere che un poeta, prima ancora di comporre e scrivere, doveva necessariamente essere un critico?

In arte, l'*action painting* di un Jackson Pollock, tesa al riempimento fino all'inverosimile della tela posta ai suoi piedi sembra dar ragione al poeta francese, in quanto quell'agitarsi convulso del pennello appare più l'atto casuale del momento che un dipingere ponderato, anche se osservando certi suoi lavori, soprattutto quelli di grandi dimensioni, colpisce subito l'occhio il desiderio di coprire caparbiamente, razionalmente ogni parte bianca del quadro. Anche le tele di un Magritte, tutte improntate alla sottrazione, all'inno del vuoto vedere, sono la logica e ferrea conseguenza di un ragionamento.

Forse, laddove l'esplosione di spontaneità trova il suo apice e la sua ragione d'essere, è nel movimento Dada, sto pensando ai poemi fonetici di Hausmann, alle sequenze poli-linguistiche fitte di neologismi e non-sense di un Hugo Ball, oppure, per venire più vicino ai giorni nostri, al movimento Fluxus, che calcava più sull'evento, sull'*happening*, riproponendo nell'arte la casualità della vita. Non mi occuperò di questi due movimenti, proprio per l'assenza di un pensiero, di un pensare ordinatore, che non significa necessariamente occuparci solo di quei prodotti poetici tesi verso il pieno, sono convinto che anche laddove ci sia un atto destrutturante, un tendere verso il vuoto, sia d'obbligo organizzare la distruzione avvalendosi della ragione come strumento.

Il bianco/vuoto e il nero/pieno

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard - Un colpo di dadi non abolirà mai il caso (1897) di Stéphane Mallarmé è un'opera che pone in grande evidenza il binomio vuoto-pieno, a parte quei non celebrati tentativi presenti nelle letterature dei secoli precedenti, il pensiero va al poeta metafisico inglese George Herbert per esempio, o anche allo stesso *Gargantua* di Rabelais (1534) che ci hanno dato ottimi prototipi di poesia concreta, tuttavia solo Mallarmé sente l'ossessione del bianco della pagina, vissuto come oppressione del vuoto, come incombente spada di Damocle che blocca l'afflato creante. Sente lo stesso dilemma interiore vissuto dai romantici, soprattutto inglesi, verso la Natura che opprime ma al tempo stesso crea.

La pagina bianca è lo spazio vuoto, è la linea dell'infinito da travalicare per stendere la scrittura piena del suo poetare, si arrovela sul come questo delicato passaggio possa compiersi. La sua non è né poesia concreta né un calligramma, ma un modulo acuto e sofferto per penetrare nell'aldilà della scrittura, come in pittura farà mezzo secolo dopo Lucio Fontana con i famosi tagli per andare oltre il vuoto della tela attraverso la fenditura piena

del suo ragionato taglio. Mallarmé sfida il vuoto, fa espandere la scrittura intesa come corporalità tipografica, la linearità del testo viene increspata dalla diversità dei caratteri, ma il bianco-vuoto resiste, simbioticamente fa vivere in contrappunto visivo, il nero dell'alfabeto, "la vista entra in contatto con dei silenzi che si sono materializzati" (P. VALÈRY, in *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*, Valladolid, Artium, 2010, p. 15).

Proprio Valery, fu uno dei primi ad udire forse l'unica declamazione fatta dall'autore prima di morire. Questa ulteriore apertura verso l'oralità definisce ancor meglio quanto quell'opera sia piena: è la prima a cogliere lo stridore tra vuoto e pieno, e a tramutare il loro contrasto in armonico equilibrio, il silenzio bianco del foglio corrisponde al pieno della voce che declama simultaneamente il testo stesso interpretandolo come fosse uno schema d'esecuzione, non è ancora l'optofonia futurista o pre-dada, in ogni caso, è il primo esempio di un testo che non viene letto (come accadeva e tuttora accade) seguendo pedissequamente e soggettivamente le figure retoriche incluse nel tessuto poetico scritto, ma la disposizione spaziale della scrittura stessa nel reticolo rettangolare della pagina, la sua caratterizzazione grafica ne suggeriscono oggettivamente un unico modulo di lettura. Se il vuoto è il bianco silenzio del foglio, il pieno viene dalla simultaneità sensoriale verbo-voco-visiva per riprendere una famosa definizione dello slavo Vladan Radovanovic. Il testo occupa un terzo dello spazio cartaceo, sembra affogare, affondare nella bianca nullità impaginata, invece risorge come detto nell'oralità, ma anche nella frammentarietà dei rutilanti contenuti, capaci di svuotare la logica della catena sintattica.

Accanto a Mallarmé, vorrei menzionare un autore berlinese a lui contemporaneo, tanto elogiato da Max Bense, come campione della poesia statistica, quell'Arno Holz che pubblicando il suo *Phantasus* nel 1898 solo un anno dopo il *Coup de dés*, senz'altro all'oscuro del glamour letterario del suo sodale parigino, riesce ad aggirare il vuoto spazio della pagina,

teorizzando e praticando l'asse centrale, ovvero la disposizione mediana del testo, secondo un'immaginaria linea verticale che obbliga l'occhio a zig-zagare, riempiendo la pagina con questo movimento sussultorio, come se lo sguardo fosse una puntina di un sismografo. Anche nel caso di Holz, c'è il riferimento all'oralità più tenue rispetto a Mallarmé perché l'autore tedesco ricorre ai classici segni ortografici, e ai vuoti spaziali, vere pause verbo-foniche, per rimandare al pieno di una lettura in qualche modo pilotata.

Il riferimento a Holz, mi consente di svolgere una precisa funzione entropica del testo; quando Bense insiste sul tratto statistico del suo lavoro poetico, soprattutto gli ultimi volumi usciti tra il 1924-25, intende dire che ripetendo lessemi o semantemi, allargando le parole a dismisura, con insistenti ripetizioni e analogie, la sua poesia non vuole morire, non vuole esaurire la sua carica poetica, quindi instaura una resistenza entropica, Bense parlava di 'entropia testuale', nella quale io ritrovo i tratti del pieno, un testo che esplode, secondo un pensiero teso verso il disordine, in genere si scomoda il pensare con scopi opposti ovvero l'ordinamento del disordine, qui nel caso di Holz, è il disordine-pieno che viene razionalizzato partendo dall'ordine-vuoto. La sua ultima elaborazione del *Phantasus*, presenta allungamenti di parole, un coacervo lessicale che riempie la pagina con lacerti di radici-desinenze, schegge sillabali, fonemi, monemi, sintagmi che si rimpallano gli uni negli altri, in un inesauribile, caleidoscopico gioco che stipa nella pagina il massimo di informazione, stimolazioni di senso al massimo grado, rimandi linguistici incrociati in preda ad un frenetico *horror vacui*, al pari di Aristotele che non ammetteva il vuoto in natura, Holz non lo sopporta nella pagina.

Il libro e il teatro come apice del pieno futurista

Entrando ora nell'area futurista, l'analisi delle tavole parolibere è congeniale al tema, il pieno delle lettere invade il vuoto della stanca pagina

passatista, lettere graficamente ampliate coprono lo spazio disponibile, non solo una tipografia schizofrenica, ma anche fonemi manualmente scritti in funzione optofonica, un'aggressione in piena regola al vuoto stantio della pagina classicamente scritta in monotono modulo lineare, per un trionfo del pieno e del molteplice; l'immaginazione senza fili si srotola e si dipana, tutto avvolge e coinvolge sulle ali dell'analogia introdotta per snellire questo processo di riempimento a tratti barocco, nel senso positivo del termine. A differenza di Mallarmé, si perde del tutto l'incatenamento sintattico (vuoto), per aderire con una sensibilità totale (pieno) alla bellezza della guerra cantata come unica igiene del mondo, attraverso l'uso calibrato e sempre mirato della scoppiettante onomatopea. La tavola parolibera sovverte i valori del quadro sempre in odor di mimesi, nonostante le diverse novità pittoriche dell'inizio secolo, perché vi scarica una cascata di parole visive, supportate dalla declamazione, il pieno di una bi-dimensionalità che presto diventa tri-dimensionale. Il vuoto inanimato della pagina scritta si trasforma nel pieno della *performance* futurista.

È l'azione, il teatro, il luogo privilegiato del pieno futurista, mettendo da parte (vuoto) sia la trama tipica dell'opera teatrale, come la caratterizzazione dei personaggi, per non citare le tre unità di aristotelica memoria; il loro Teatro delle Sorprese e anche il Teatro del Varietà, invadono la scena con una girandola (pieno) di trovate a tutto campo che hanno appunto lo scopo di sorprendere lo spettatore. Ma il pieno del loro teatro si rivela proprio nel movimento sinottico del *performer* in scena, il quale non si limita a declamare i poemi ricchi di sonorità e trucchi fonetici, ma (ancora, pieno) con l'intento di liberare il suo corpo dai legami (vuoto) della classica, fissa e scontata lettura da poeta, comincia a muoversi da un punto all'altro del palcoscenico, si agita, scrive su lavagne, tenta con i mezzi esigui dell'epoca di allestire un teatro totale capace di impressionare, stordire tutti i sensi dello spettatore. In questa fase, forse viene meno, quella consapevolezza, da me tanto invocata, dell'atto pubblico, in quanto Marinetti si richiama a più riprese,

all'improvvisazione, all'autorità dell'istinto. Vero che a quell'epoca era forte il desiderio di innovare, in un periodo dove i riferimenti drammaturgici erano il teatro psicologico di Ibsen o di Pirandello, e le opere di un D'Annunzio travolgenti di sentimentalismo, si può anche perdonare l'onda garibaldina che anima visceralmente il movimento futurista. Mi sia concesso tuttavia di rivedere questa posizione futurista riguardante l'intuizione che diviene come dire, razionalizzata, va laddove vuole il pensiero, una decisione voluta e non casuale, soprattutto nelle loro declamazioni singole, Marinetti, per eccellenza il fine dicitore, ma anche Cangiullo, Govoni, lo stesso Palazzeschi, quando si esibiscono nei teatri e declamano le loro poesie (pieno) sono arditi e consapevoli alfiere di rinnovamento, contro il modulo borghese (vuoto) del falso e frustrante poetare.

Un discorso simile lo si può impostare anche per i futuristi russi, soprattutto gli sperimentali Velemir Chlebnikov e Aleksej Eliseevic Krucenych, capaci di rinnovare il linguaggio (pieno) applicandovi sistematicamente ogni tipo di trattamento sia esso paradigmatico che sintagmatico, per creare una lingua altra in grado di reggere, a differenza del linguaggio normale (vuoto), la comunicazione di forti emozioni. Si capisce perché un poeta come Osip Mandel'stam faccia a pugni con lo stesso Chlebnikov dopo una serata di poesie a San Pietroburgo, allora Leningrado. Le loro declamazioni non potevano competere con quelle dei futuristi italiani, però in Russia c'è un personaggio, Aleksandr Nikolaevič Skrjabin che nella prima decade del XX secolo, realizza un paio d'opere, *Poema dell'estasi op. 54* (1908), e, soprattutto il *Prometeo* (1910), che rappresentano (pieno) il più bell'esempio di teatro totale, con la musica collegata all'impiego dei colori, dove il suono oltre ad essere suono diviene colore e viceversa. La forma musicale reca l'impronta della personalità dell'autore, più una sfumatura cromatica che (pieno) le amplifica l'effetto d'impatto sul pubblico, l'occhio e l'orecchio dello spettatore vengono rapiti in un vortice irresistibile.

Un discorso a parte merita la visualità, Burljuk si picca di aver creato il libro scritto a mano, dimenticando evidentemente i codici miniati, il certosino lavoro degli amanuensi medioevali e la lezione di un William Blake; ma il loro scrivere a mano (vuoto) era una risposta politica agli editori dell'epoca che li boicottavano rifiutando di pubblicarli, e così finirono per auto-prodursi, editando da soli i loro libri (è noto, anche i futuristi italiani avevano una propria casa editrice, le Edizioni Futuriste di Poesia, a Milano); l'umore condiziona la scrittura (pieno) aggiungendovi un surplus di significato, tuttavia le loro edizioni resteranno graficamente e da un punto di vista prettamente editoriale, povere, (vuoto), bisognerà aspettare El' Lisickij e Malevich i quali pur riconoscendo l'importanza della svolta futurista, sapranno dare un'impronta più matura, attraverso la pulizia (vuoto) e il rigore delle loro affascinanti geometrie. Per capire la fondamentale esperienza del libro futurista russo, ci basti prendere in esame un'opera come *Starinnaja ljubov'* (*Amore all'antica*), siamo a metà del 1912, la inventa Krucenych escogitando un procedimento (pieno) da lui chiamato 'samopis'mo' ('autoscrittura'), mentre i disegni sono di Michail Larionov, il quale scrive di proprio pugno anche il testo. Il libro è un non-libro (vuoto) manca la rilegatura, carta grossolana, niente del lusso per intenderci, praticato dal gallerista parigino Kahnweiler quando commissionava a Picasso, per esempio, l'illustrazione di qualche libro. Nel caso del non-libro futurista si avverte l'unità della stessa mano che ha scritto il testo e fatto i disegni, ma accanto a questa unitarietà visiva (pieno) torna nel testo composto da Krucenych il vuoto, ricco di deliberati refusi, lapsus, omissioni di virgole punti, dissonanze stilistiche ed estetiche, un'evidente parodia delle liriche d'amore come giustamente sottolinea Luigi Magarotto.

Nel 1914 sarà la volta di Vasilij Kamenskij che con i suoi *Poemeti di cemento armato*, (editi a Mosca proprio da Burljuk) rientra nel binomio vuoto-pieno spezzando il linguaggio tra varie unità stampate in diversi

corpi senza struttura sintattica, con libere associazioni semantiche tese a valorizzare il singolo fonema, secondo un ordine prestabilito dall'autore. Infine, per chiudere questa sezione futurista, mi richiamo ancora una volta a Marinetti, il quale due anni prima, pubblicando il suo romanzo *Zang Tumb Tuuum* (1912, con le già ricordate sue edizioni futuriste), esemplifica alla perfezione, pur nel limite della pagina scritta, la tensione verso il pieno, nella tavola parolibera *Carta sincrona dei rumori colori immagini odori speranze voleri energie nostalgie tracciate dell'aviatore YM*, capace di rendere l'io totale, integrale e simultaneo dell'aviatore che volteggia nel cielo di Adrianopoli.

Convergenza tecnologica del pieno e del vuoto

Il Lettrismo è il primo movimento che trae vantaggio dallo sviluppo tecnologico. Al di là del loro teorizzare volgendosi verso ogni aspetto della vita (pieno), in questo simili ai vulcanici futuristi, i lettristi si concentrano attraverso l'ipergrafia verso il riempimento visivo dello spazio; le loro sono opere che si impongono proprio per questa furia all'assalto di ogni millimetro di spazio occupabile da una scrittura manuale come se fosse una pecca lasciare qualche bianco vacante. Anche il linguaggio viene ridotto al minimo segmento il fonema (vuoto), aumenta in maniera esponenziale il tasso d'ambiguità, convinti che l'enigma (pieno) comunichi molto di più che una semplice e lineare dichiarazione fatta nel linguaggio corrente (vuoto). Questa osservazione verso la supremazia del messaggio ambiguo è in auge sin dai certami greci, (Aristofane in veste di giurato si scaldava, facendo trionfare una poesia scritta volutamente in maniera ambigua), e attraversa molta letteratura passata per arrivare fino all'oggi; pensate al 'fatras', alla 'fatrasie', componimento che si prefigge la distruzione del linguaggio codificato attraverso una saturazione fonetica, come ci ricorda il valente studioso della voce Paul Zumthor, oppure al noto 'coefficiente di straniamento', notato nelle locuzioni poetiche e altro, degli aborigeni nord

australiani da parte di Malinowski. Operazioni, queste menzionate, che riducendo riempiono, sottraendo aumentano; nel caso dei lettristi, oltre la polivalenza linguistica della riduzione lessicale, si trova a fianco l'impiego di tutte quelle sonorità pseudo-foniche prodotte dall'apparato buccale (tosse, riso, gargarismo, starnuto ecc.) che ne potenziano (pieno) il tasso comunicativo. All'interno di quest'area artistica dove la riduzione significa in verità un aumento, ci sono altri esempi estremi che si sviluppano in quel periodo; per esempio Emilio Villa negli anni Cinquanta, organizza dei veri e propri eventi (vuoto) che allestiscono la sparizione di oggetti, nella fattispecie pietre gettate nel Tevere con incisioni di poesie (pieno), oppure l'artista limegno Jorge Eduardo Eielson che sotterra oggetti d'arte da lui creati. Il traguardo estremo di questa ricerca tesa alla sparizione (vuoto) dell'oggetto poetico (pieno) sarà raggiunto da John Cage nel suo famoso pezzo *4'33"* (1952); il silenzio e il non-silenzio coincidono in questa contraddittoria esecuzione, un ossimoro di *performance*, il vuoto della stessa modella perfettamente il pieno della *performance* medesima. Due poli opposti vengono a combaciare sovrapponendosi l'un l'altro, risolvendo il contrasto del dualismo posto all'inizio e finendo per provocare un nirvana performante, dove il vuoto è il pieno, e viceversa. Sembra un tipico *kōan*, pensiamo di essere arrivati alla fine e invece siamo di fronte ad un inizio; sensazione espressa visivamente anche dai *mandala*, dove di fronte a quella totalità di colori e immagini ci si perde finendo dentro il labirintico vuoto visuale.

Per tornare al Lettrismo, il punto massimo del loro sviluppo, rispetto all'assunto che sto trattando, riguarda il film; sono sufficienti due sole citazioni dall'ampia filmografia lettrista, per capire come nella celluloide abbiano saputo far valere il vuoto e il pieno nello stesso istante. Maurice Lemaître, nel 1951, realizza in collaborazione con Gil Wolman *Le film est déjà commencé?*, esemplare opera di 'sincinema', con attori che fuoriescono dalla pellicola per animare la sala (un trucco simile sarà poi riproposto

nel 1985 da Woody Allen in *La rosa purpurea del Cairo*), mentre la plastica della pellicola verrà arricchita con disegni, graffi come fosse una pagina di libro (pieno) e il sonoro (vuoto/pieno) spesso invertito provocherà l'ennesimo straniamento nel pubblico, il cui ruolo oscilla tra l'attivo e il passivo, tra il coinvolgimento diretto e il rigetto più assoluto.

Roland Sabatier nel 1973 presenta *Pensiez-vous (vraiment) voir un film?* che già dal titolo annuncia che il film sarà un non-film. Questi esempi sul contrasto tra due estremi inconciliabili, messi insieme nello stesso contesto mi fanno venire alla mente la nota poetica del contrasto nell'architetto Oscar Niemeyer, “a luz está un constante proceso de mutação”, era solito affermare. La luce fa il cinema, è il cinema, (lo sa bene Jean Renoir, che da bambino, portato nelle prime sale cinematografiche parigine, ne usciva terrorizzato per l'eccesso di quella luce accecante). Nei film letteristi la luce è l'elemento cangiante; una metamorfosi continua ma anche l'elemento costante, riunificatore degli estremi, al pari di Niemeyer che parlava della luce come entità piena rispetto alla cultura della penombra (vuoto), così nei letteristi la dualità apparizione-sparizione corre proprio sul filo del corrispondente binomio, vuoto-ombra, luce-pieno.

Il vuoto è pieno, il pieno è vuoto

Come già scritto altrove, la poesia fonetica e letterista a cavallo del secolo diviene sonora grazie all'irruzione del magnetofono commercializzato dalle grandi ditte multinazionali e utilizzato da quei poeti attenti, lesti nel trarre vantaggio dall'evoluzione tecnologica. Se si analizzano le opere del fondatore della poesia sonora, Henri Chopin, ci si trova davanti a quello che ho definito ‘rumorismo fonetico’, ovvero la parola totalmente abolita (vuoto), viene tritata attraverso lo spremi-agrumi di decine e decine di registrazioni, al punto che la parola d'origine si tramuta in una miscela fonica irriconoscibile, impossibile identificare il lessema iniziale; paradossalmente l'esito finale è pieno perché lo spazio sonoro, stracolmo di una totalità di

suoni, appartiene alla sfera fonetica, anche se l'orecchio percepisce qualcosa che assomiglia al rumore. L'indistinto, l'incomunicabile viene veicolato attraverso questo modulo che non ha bisogno di spiegazioni, non necessita la parola comune che anzi, viene evitata come fosse un cancro, così la pensa Chopin; in fondo, certe emozioni, come la paura, l'amore, il terrore, l'estasi, sono stati d'animo particolari laddove l'indicibile chiama in causa l'inaudito accomunati dall'essere entrambi non-forme.

Aveva visto giusto Krucenych quando sosteneva che di fronte a forti sensazioni, il linguaggio va in pezzi, è inutile (vuoto), non a caso il poeta russo ricorse all'uso di una lingua 'transmentale' (pieno), i poeti sonori, Chopin in testa, al già citato 'rumorismo fonetico' (pieno).

La fisica quantistica ha dimostrato da tempo che il vuoto non è vuoto ma pieno. Il vuoto lo si immagina pervaso da continue fluttuazioni energetiche dalle quali si genera materia. Si può dunque dedurre che la materia e l'energia derivino dal nulla? Sì, purché materia ed energia che emergono dal nulla in modo spontaneo e senza motivo, un istante dopo essere apparse vengano distrutte e ritornino nel nulla. È esattamente quello che succede nella poesia 'sonora rumorica', il nulla genera il pieno della materia, il quale sembra vuoto ma è pieno di una vocalità irriconoscibile all'ascolto, ma che esiste e che rappresenta la struttura di quel nulla-vuoto che ci pervade l'orecchio.

Il pieno vocale della polipoesia

Venendo a svolgere in questa ultima parte, la teoria da me elaborata nei primi anni Ottanta e nota come il *Manifesto della Polipoesia*, devo dire che a parte i sei punti attraverso i quali il manifesto si articola, due sono gli aspetti che qui ci interessano in relazione al tema trattato, il linguaggio e la *performance*.

Il linguaggio viene a più riprese chiamato in causa, deve essere indagato nei minimi e massimi segmenti, fino a diventare 'multiparola',

in modo che possa liberare le sue represses energie. Ciò vuol dire che il linguaggio della polipoesia si sviluppa tra vocalità e oralità, per riprendere la nota e acuta distinzione di Paul Zumthor, nel senso che si evolve tra il pieno della vocalità e il vuoto dell'oralità, mescolando le due piste, facendole vicendevolmente interagire. Se nella poesia sonora di Chopin per esempio, prevale la vocalità, mentre in quella di un Bernard Heidsieck o di un John Giorno per citare due nomi storici, la spunta l'oralità, in 'polipoesia', è lecito parlare di vocoralità, quindi ancora un corto-circuito tra vuoto-pieno nel medesimo istante. Al punto 3 del suddetto *Manifesto* scrivevo "l'elaborazione del suono non ammette limiti", se questa è la causa, la conseguenza prima significa che si deve andare avanti ad oltranza verso il proprio obiettivo poetico, consci della propria teoria, convinti che l'azzeramento semantico non riduce ma moltiplica.

In questa fase, va rilevata la posizione del critico Renato Barilli che cogliendo la palla al balzo da Jean Starobinski, ha parlato negli anni Ottanta, di ricerca intraverbale, ovvero di una linea poetica che scavi dentro le parole, alla ricerca di altre parole, (pieno). Ritengo che in poesia sonora come nella cosiddetta poesia lineare, questo approccio sia ancora praticabile, in simbiotica sintonia con quanto ho chiamato vocoralità.

La pratica della polipoesia si distacca differenziandosi dalla poesia d'azione, dalla *performance* d'arte, dallo stesso *reading* di poesia, agendo sul terreno dello spettacolo dal vivo in maniera molto diversa. Mentre in queste manifestazioni gli elementi della performance si fondono mescolandosi l'un l'altro come in sintesi teorizzato dalla sigla 'intermedia' di Dick Higgins, (pieno), in polipoesia, non avviene un'aggregazione orizzontale, piuttosto l'assetto si mantiene verticale, gerarchico, assegnando alla voce, alla sperimentazione vocorale il ruolo determinante di guida, un gradino sopra tutti gli altri elementi coinvolti nella performance, dislocati sullo sfondo; si pensi al balletto classico, c'è la prima ballerina sempre alla ribalta, mentre le compagne le fanno da contorno.

Il pieno in polipoesia è reso dall'imprescindibile presenza della voce come protagonista assoluta, come assodato negli schemi della poesia sonora e della già enucleata vocoralità, il vuoto viene rappresentato dagli altri aspetti inclusi nello spettacolo, (musica, immagine, gesto, movimento). Ho indicato vuoto a proposito perché la *performance* di polipoesia non è una canzone, né un film né uno spettacolo di danza, il che significa che questi rispettivi linguaggi cooptati nell'evento polipoetico, devono in qualche modo contrarsi, diventare deuteragonisti, cedere il campo, ridimensionarsi, interpretare il senso del vuoto, davanti alla munificenza del pieno della voce vocorale.

Su Patrizia Vicinelli

Niva Lorenzini: Riprendendo quanto aveva detto Angelo Guglielmi, e cioè che la lettura del poeta è la lettura filologicamente rispettosa del testo, ricordo che Patrizia Vicinelli preparava da *Non sempre ricordano* le letture in pubblico facendo diventare i suoi testi degli spartiti, sottolineati in colori diversi: segnava le vocali, la divisione nelle sillabe, il prolungamento di certe sonorità. In casa di Patrizia e Gianni Castagnoli ho potuto vedere un manoscritto di *Non sempre ricordano* in un formato che si apriva a fisarmonica. Si prolungava quasi per un metro; era un testo eseguito in maniera visiva, con colorazioni diverse. La sua casa era piena anche di produzioni di opere visive. Patrizia utilizzava la fotografia, utilizzava materiali diversificati. Era un'artista in senso ampio. Quello che mi ha da sempre colpito, quando ho cominciato, purtroppo un po' tardi e questo mi è dispiaciuto molto, a conoscere direttamente Patrizia Vicinelli, è che i suoi testi funzionano appunto come partiture, hanno una dimensione scenica, e dunque anche la sua lettura si basava su un testo costruito su caratteristiche grafiche e tipografiche differenziate. Patrizia era in contatto con artisti importanti, molti di livello internazionale. Viveva a Bologna ma era amica di Michel Butor, tra gli altri, e aveva anche frequentato John Cage: era un'artista di grande livello, purtroppo sconosciuta proprio in patria: ancora oggi siamo in ritardo su di lei. Cecilia, da sempre studiosa e ricercatrice soprattutto di autori difficili (di lei devo ricordare il bellissimo commento e la cura del volume di Vittorio Reta, poeta caro e in contatto con Patrizia), e inoltre studiosa di Emilio Villa, sta lavorando sull'opera di Patrizia Vicinelli; anzi, come dicevamo, stiamo lavorando assieme, ma lei ha più contatto con le carte autografe, che sono conservate dai due figli di Patrizia, persone squisite entrambe, figlio e figlia. Lascio dunque a Cecilia il compito di illustrarci lo stato dei lavori. Fu grazie a Daniela Rossi

Il contributo è stato presentato al Seminario *La Voce Regina e i fantasmi emiliani*, 2008.

che Patrizia riuscì a pubblicare nel 1985 il testo *Non sempre ricordano*, un testo di fortissimo impatto, una scrittura forte, una scrittura che reca in sé testimonianze di situazioni tragiche. Era stato scritto nel 1977, quindi quel testo ha dovuto attendere sette anni per uscire, ed è uscito grazie ad amici, tra cui mi è caro ricordare Sandro Serra che ci ha appena lasciato. Sandro Serra era molto vicino a Patrizia Vicinelli: è stato lui a propormi di pubblicare su «Poetiche» il testo di *Cenerentola*, un testo che Patrizia compose per le carcerate mentre lei stessa era in carcere, e per una situazione ben curiosa, l'accusa di detenzione di 10 grammi di hashish, che le costò una condanna pesante. Ma adesso cedo la parola a Cecilia.

Cecilia Bello Minciacchi: Grazie a Niva Lorenzini e ad Enzo Minarelli per l'invito: con grande piacere parlo di questo lavoro non ancora concluso sulle carte di Patrizia Vicinelli [PATRIZIA VICINELLI, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di CECILIA BELLO MINCIACCHI, Firenze, Le Lettere, 2009 *n.d.r.*]; personalmente mi occuperò di tutto il materiale cartaceo, ovvero di quello a stampa. Purtroppo già dire "cartaceo" non è del tutto corretto, poiché potremo riprodurre una parte del lavoro di Patrizia, tutta la poesia tipografica lineare e visiva, ma alcuni degli oggetti – penso sia possibile chiamarli così – degli oggetti di poesia che lei aveva realizzato, sono andati perduti. È forse il caso addirittura degli originali di *Non sempre ricordano*, che, come ricordava Niva, erano all'origine scritti e anche disegnati, elaborati su dei fogli di quaderno incollati e piegati, molto lunghi: lei li chiamava *dazibao*. Dovevano essere nove *dazibao* a colori, le notizie che abbiamo sono vaghe, Daniela Rossi dice di aver avuto subito il testo tipografico di *Non sempre ricordano*, di non aver visto disegni a colori. Il fatto è che neppure i figli hanno informazioni precise e a causa di un recente trasloco fatto in condizioni drammatiche, poco prima della scomparsa del compagno di Patrizia, Gianni Castagnoli, alcuni di questi materiali sono andati perduti. Tuttavia le carte rimaste sono conservate in buono stato e bene ordinate, devo dire, perché l'amore che circondava

Patrizia, al contrario del silenzio dell'ufficialità, era notevole sia da parte degli amici, sia soprattutto da parte del suo compagno, e anche degli altri vecchi compagni di Patrizia, nonché dei figli che sono gli eredi più squisiti che io abbia mai incontrato, e devo confessare che talvolta, invece, non è facile avere a che fare con gli eredi, mentre loro sono davvero deliziosi e disponibili. Anzi colgo l'occasione per portare a questo convegno i saluti dei figli, Anastasia Michelagnoli e Giò Castagnoli, che purtroppo, per ragioni diverse, non possono essere qui.

Per dare un'immagine ad un tempo e della squisitezza degli eredi e del tipo di lavoro che faceva Patrizia Vicinelli, ho qui dei materiali cartacei, per esempio la prima edizione in bianco e nero di *Apotheosys of schizoid woman*, opera degli anni 1969-'70 pubblicata quasi dieci anni dopo dalla rivista «Tau/ma». Forse giova ricordare che lei, giovanissima poetessa – era nata il 1943 – scriveva poesia sin dai sedici anni; esordì nei primissimi anni Sessanta, proprio su una rivista cui lavorava o meglio che co-dirigeva Emilio Villa insieme ad altri amici artisti, la rivista romana «Ex». Più tardi Patrizia si è accostata alla neoavanguardia, arrivando sempre giovanissima agli ultimi incontri, e subito accolta con enorme entusiasmo: nel 1966 lei era presente al convegno di La Spezia, e fece una *performance* che rimase celebre, che impressionò l'uditorio e in particolare Cathy Berberian. Una delle sue prime pubblicazioni dopo il famoso *à, a. A*, pubblicato da Lerici nel 1967 con un disco di poesia sonora da lei realizzato, è proprio questo *Apotheosys of schizoid woman*, pubblicato (riprodotto fotograficamente) per le edizioni di «Tau/ma» nel 1979. Questo è un libretto che si apre dal fondo, che bisogna leggere come fosse un libro arabo; l'originale era composto da pagine tagliate e sovrapposte, sostanzialmente da girare in senso inverso, che scoprivano gradualmente, in porzioni sempre più ampie, una serie di immagini sottostanti, realizzate a colori, con scrittura-collage, molto spesso con materiali privati, disegni, materiale di scarto, ritagli, il tutto assemblato con una grande creatività. Questo farà parte, così come era riprodotto in «Tau/ma», dell'edizione nuova che stiamo approntando,

e forse avremo qualche fotografia per capire meglio come era esattamente l'originale. In ogni caso è un'opera di difficile riproducibilità perché è un'opera unica, un manufatto di poesia e immagini il cui originale è perduto. Ho parlato dei materiali per legarmi di fatto a quanto si diceva prima e alla fisicità del suo rapporto con la parola e con la poesia. Abbiamo appena ascoltato Patrizia: la sua non è una semplice lettura, ma una vera *performance*, propriamente una interpretazione che forse era la migliore esegesi dei suoi testi, un'esegesi molto generosa che aveva una notevole forza d'impatto sul pubblico, ed era anche un sorridente, magnifico dispendio di sé legato ad aspetti indubbiamente vitali, malgrado lei abbia avuto una vita molto difficile. Il suo essere 'fantasma' – per usare una definizione cara a Daniela Rossi e ad Andrea Cortellessa – è incominciato mentre era in vita, è incominciato proprio con la vicenda giudiziaria di cui parlava prima Niva Lorenzini. Patrizia fu inizialmente coinvolta per una storia abbastanza triste e grave, che sembrava una montatura ai danni di Aldo Braibanti con il quale lei collaborava nel Teatro Sperimentale. Braibanti venne accusato di plagio e arrestato; intervennero in sua difesa molti artisti e intellettuali, tra i quali Patrizia Vicinelli. Poco più tardi, fu accusata di "concorso in spaccio di sostanze stupefacenti", e si parla davvero di una quantità risibile, forse uno o due grammi di hashish. Finì vittima di un'ondata repressiva, fu arrestata una prima volta e fuggì mentre era ancora in stato di fermo. In tutto la sua latitanza durò quasi undici anni, un lungo esilio che le ha impedito di partecipare a tutte quelle attività poetiche che l'avevano vista spendersi con grande generosità. E sono quelli gli anni, tra la fine dei Sessanta e i primi Settanta, in cui Patrizia è stata in Marocco e a Parigi, ma sempre da clandestina, girava con cautela. Oggi ho portato con me un'altra testimonianza, un diario che Patrizia aveva realizzato proprio in quegli anni, un diario assolutamente bellissimo, straordinario, che noi, purtroppo, non potremo riprodurre nel volume, anche perché contiene documenti, scritti personali, che sono molto importanti ma privati; un diario/laboratorio che rende una precisa testimonianza sul suo modo di vivere la poesia e

di lavorare sulla parola e sulle singole sillabe. La sua lettura non era solo un'interpretazione orale, ma un modo integrale di incarnare i versi; ricordo una cosa che ha scritto Niva immediatamente dopo la scomparsa di Patrizia, nel 1991: «per lei si poteva tornare a parlare di una parola molto spesso pericolosa, o rischiosa, autenticità». Esattamente così: Patrizia sentiva la poesia in modo autentico, lei era essenzialmente, autenticamente poeta, e per lei essere poeta voleva dire rischiare, voleva dire mettersi in discussione con ironia, presentarsi sulla scena per quello che schiettamente era, con veemenza. Ricordo anche un altro dettaglio anedddotico che dice molto di lei. Alcuni di voi l'hanno conosciuta, ma altri sono troppo giovani e non l'hanno conosciuta, ci sono tante fotografie di Patrizia da giovane, ritratti in cui appare una splendida donna, con un viso molto, molto bello. Ad un certo punto della sua vita, questo bel volto viene segnato da cicatrici che lei porterà sempre molto esibite, sotto capelli cortissimi. Finalmente, parlando con i figli, ho saputo l'origine di queste cicatrici: un incidente automobilistico mentre lei, accanto al guidatore, teneva in braccio la sua prima figlia appena nata, Anastasia – stiamo parlando degli inizi degli anni Settanta –, un tamponamento frontale, nel corso del quale lei, per difendere la bambina, non si è protetta il volto e ha sfondato il parabrezza con la testa. Questo modo di portare sul corpo i segni della vita, e di fare poi di questo corpo il mezzo e il 'testo' della poesia detta e recitata, è veramente tipico di Patrizia Vicinelli. Come tipico è questo diario, pieno di sillabazioni e acquerelli, in cui sono incollati materiali eterogenei, carte dei tarocchi, etichette, carte di sigarette. Vi sono le congiunzioni astrali perché lei amava fare gli oroscopi, sempre alla ricerca degli elementi primi, dei 'fondamenti dell'essere' che per lei erano nella parola; e la parola, la parola stessa aveva il suo fondamento nel suono, propriamente nella sonorità, e questo per lei valeva proprio come concetto filosofico, come diceva, era un massimo di energia, quella che poteva esprimere nel pronunciare la parola, nell'articolare e ribattere le sillabe. Ci sono oggetti, dicevo, nel diario e ci sono disegni, mappe di luoghi veri o immaginari; molte pagine di questo

diario trascrivono i suoi sogni, tutto il dettato onirico che emerge, o in forma di disegno o in forma di appunto personale, e sempre con una forte presenza del mito che lei viveva come categoria, introiettandolo. Ci sono tante pagine su Edipo, e già compaiono personaggi che poi torneranno nelle sue poesie, diversamente rielaborati negli anni. Nelle pagine del diario ci sono anche le etichette di alcuni farmaci più o meno tristemente noti, il Sédol, il Nembutal, gli stessi nomi che compaiono nelle poesie di Vittorio Reta, il quale, quando Patrizia scriveva questo diario, era lì a Tangeri, e pare che fosse partito proprio per conoscerla, contro il parere della sua famiglia. Allora Vittorio era giovanissimo, ammirava la poesia di Patrizia a cui fece leggere i propri versi. Ho trovato, tra i vari trafiletti della rassegna stampa che è stata raccolta su Patrizia, un passo in cui lei parla di Vittorio e dice «quel giovane, le sue poesie erano piuttosto grezze, quando me le fece leggere per la prima volta, poi le ha riscritte tre volte, e le hanno pubblicate».

Niva Lorenzini: Ricordo che Cecilia ha curato per la collana «Fuoriformato» un libro monografico su Reta, poeta genovese, morto suicida. Lo ricorda Sanguineti perché casualmente Edoardo abitava, da inquilino, nella casa dei genitori di Reta, e non conosceva se non di vista Vittorio. Forse lo ha saputo tardi: Vittorio Reta gli aveva dato i suoi testi, e si sa come succede, i poeti più noti non trovano a volte il tempo per leggere tutto quanto ricevono. Il fatto è che anche a Sanguineti è rimasto un grande dispiacere di fondo: si erano incontrati casualmente proprio nello stesso giorno in cui Reta si è ucciso e forse tra i motivi di questo gesto estremo c'era anche l'insoddisfazione letteraria. Era un poeta notevole, come dimostra il volume curato da Cecilia, *Visas*, che era stato pubblicato da Feltrinelli, ma non aveva avuto la risonanza che meritava.

Cecilia Bello Minciacchi: *Visas*, peraltro, che uscì nel 1976, è dedicato a Patrizia Vicinelli. Sicuramente Patrizia e Vittorio si sono

conosciuti e si ricordano vicendevolmente, ciò che è rimasto a Vittorio Reta è probabilmente un amore senza speranza – in questi termini ne parla anche Sanguineti –, un coinvolgimento emotivo molto forte che può averlo turbato a lungo. Patrizia in quegli anni era presa dal fare altre esperienze, collaborava a progetti e ad opere di ricerca, prendeva parte a film. Lei aveva già avuto negli anni '64 e '65 una relazione molto intensa con Alberto Grifi con il quale aveva realizzato un film importante, *Virulentia*. Da poco è apparso un documentario, *In viaggio con Patrizia*, girato da Grifi, e montato postumo da altri; il film è forse diverso da come Grifi lo avrebbe voluto, ma mostra documenti straordinari: la presa di contatto con la realtà, propriamente quella dell'occhio, la macchina da presa che è anche l'occhio umano. Così come molto umana è la presa di Patrizia sulla poesia, sul proprio corpo, sulla *performance*, sulla rappresentazione.

Cosa conterrà il libro che stiamo preparando? Per quanto riguarda la parte cartacea – posso parlare soltanto di questo –, tutto il possibile, naturalmente, che vuol dire le opere edite a stampa, quelle poche che ci sono – grazie a Daniela Rossi vide la luce *Non sempre ricordano* – e poi tutte quelle che sono state comprese nel libro curato e voluto dai suoi amici per Scheiwiller, nel 1994, *Opere*, a cura di Renato Pedio, con prefazione di Niva Lorenzini. Ma l'edizione conterrà anche alcune poesie disperse, testi sparsi e inediti; a me piacerebbe inserire anche qualche pagina con i suoi scritti sul cinema e sulla letteratura, che sono a volte molto acuti e interessanti. Patrizia ha collaborato per anni a «Quindici», ad «Alfabeta», ma anche a «2000 Incontri», ha scritto moltissimo, tutti questi materiali sono raccolti in dattiloscritto, e ben ordinati da Gianni Castagnoli che ebbe per lei un'assoluta venerazione, sia in vita che in morte, va detto. Aveva realizzato con lei molti video per documentare le sue letture, ma anche un film intenso come *La Nott' e 'l Giorno*, e alcune videoletture o *video-performance* in cui Patrizia leggeva accompagnata talvolta dalla musica di Giuseppe Chiari, talvolta da altri compositori e strumentisti, per esempio Paolo Fresu con il quale ha collaborato negli ultimi anni. Con lui ha realizzato

Majakovskij, il tredicesimo apostolo, se non sbaglio, nel 1989 a Salerno. Che altro conterrà? Naturalmente *à, a. A.*, sia nella versione sonora che in quella a stampa, testo dedicato ad Emilio Villa, che è un autore molto importante per Patrizia, come si vede nei manufatti, nel modo di colorare le cose, nel modo proprio di trattare la parola. Poi comprenderà anche il poema *I fondamenti dell'essere*, e la *Cenerentola* che è stata pubblicata postuma da Niva Lorenzini su «Poetiche», un testo drammaturgico realizzato da Patrizia quando era a Rebibbia, perché il suo essere latitante si è concluso con un arresto. Dopo dieci anni, nel dicembre del 1977 fu arrestata e rimase in prigione circa nove mesi. Realizzò uno spettacolo straordinario con le detenute, una versione femminista (ma dire questo è riduttivo) della favola di *Cenerentola*, per liberarsi, e non si parlava solo di liberarsi dalle sbarre di ferro della prigione, si parlava di liberazione culturale e sociale della donna. Era la fine degli anni Settanta, e con questo possiamo ricordare molto della nostra recente storia, molto anche delle lotte politiche e di genere. Alludeva alla liberazione da tutte le costrizioni sociali, la Cenerentola di Patrizia non aveva più bisogno del Principe Azzurro, le bastava l'esempio di un'amica, una figura disinvolta e autonoma che si chiamava Cassiopea e che aveva un accento straniero. Questo dettaglio è significativo della intrinseca critica di Patrizia alla cultura italiana, come dire che la donna italiana si libera solo se ha l'esempio di una donna che italiana non è, che viene dall'estero ed è capace di dimostrare che si può vivere da soli, del proprio, senza per forza appartenere a qualcuno, senza essere 'con' o 'di' qualcuno. Questo spettacolo ebbe un grandissimo successo, e fu un'operazione molto ben vista anche dai sorveglianti e dagli amministratori di Rebibbia; alcune detenute che avevano finito di scontare la pena prima della realizzazione di questo spettacolo, vollero tornare la sera dello spettacolo per recitare o per assistere. Fu uno spettacolo a porte chiuse, ma ebbe un grande significato, la stampa diede un grandissimo risalto all'evento: ho trovato un articolo di Norma Rangeri che ricorda questa serata, ed è intorno a questa circostanza che Gianni Castagnoli scrisse una lettera perché Patrizia venisse liberata.

Ad un certo punto è stata liberata, è tornata alla sua vita, ha collaborato con altri artisti, ha scritto e ha finalmente pubblicato *Non sempre ricordano*, nella versione puramente testuale, e poi, ma lei non ha fatto in tempo a vederlo, *I Fondamenti dell'Essere*, anticipato per frammenti in varie sedi, in una versione integrale è uscito solo postumo. Per avere un'idea del tipo di lavoro che Patrizia faceva sulla fonetica (quasi una partitura) – ricordo che il titolo di una delle sue ultime *performance* era *Fonetica Vivente* –, si può consultare il volume di *Opere* della Vicinelli curato da Renato Pedio. Da questo libro intendo mostrare, per chiudere, la trasposizione delle sillabe, come una sorta di essenziale scheletro fonetico, che lei ha posto accanto al *Tempo di Saturno*, la seconda parte de *I Fondamenti dell'Essere*. Si tratta di una colonna fonetica che isola, scorpora e ripete in lettere capitali, alla destra del testo, quello che era già evidenziato in neretto all'interno del testo. Queste pagine rimangono per il lettore come una suggestione visiva, che per forza di cose deve tradursi sinesteticamente, immediatamente anche in una suggestione sonora e ritmica. Ecco ulteriormente illustrato il lavoro sulle sillabe che faceva Patrizia Vicinelli. E spero che venga davvero un bel libro.

Niva Lorenzini: Per dare il senso e l'idea delle carte consultate quando siamo state insieme con Cecilia in casa della figlia Anastasia, segnalo uno scritto di Patrizia Vicinelli su Emilio Villa. Ne leggo alcune righe, e confesso che sono ancora abbastanza sconvolta da questa scrittura. Ascoltate: «noi ci perdemmo ai piedi di quella radura, e ci trovammo in basso, tuttavia nel deserto chiaro, di fichi d'India, quando niente è commestibile, la lussuria viene vicino al sangue, e tu maleodorante annusi il tuo senso di morte, -Catarsi! Catarsi!- gridava, ma non in preda al panico, quella terrazza dà su una vista eterna, sul maltolto, oh intellettuali asfittici! Nobili presenze, acculturati, oh aristocratici dello spirito, -Bimbi! Bimbi!- direbbe. Cosa vorreste regalarmi se sensi di colpa non hanno ancora colmato la lacuna?». Scrive così. Questa è l'autenticità cui mi riferivo prima parlando di lei.

Daniela Rossi ed Eugenio Gazzola

Su Corrado Costa

Daniela Rossi: Avete già detto tutto. Io non parlerò di Corrado Costa, voglio invece riprendere il discorso di Cecilia e Niva riguardo Patrizia: voglio dire che il titolo del video che sto preparando per l'antologia di Patrizia Vicinelli per la collana «Fuoriformato», è quello di un articolo di Niva Lorenzini, pubblicato alla morte di Patrizia, che mi aveva colpito, “una poesia fragile e temeraria”; penso di aver individuato in quel titolo i due punti chiave della sua scrittura. A proposito invece dei *Fantasmî Emiliani*, che fino ad ora avete evocato, Andrea Cortellessa ha detto una frase che mi è piaciuta molto, “fino a che qualcuno continua a parlare di loro, anche il loro lavoro continua a vivere con noi”. Allora, mi sono chiesta, chi è che evoca questi fantasmî? I critici, chi fa le antologie, chi le studia? Io ho pensato al mio ruolo, un po' particolare, che è poi quello che la mia cara amica Rosaria Lo Russo mi riconosce quando mi dice: “Vivo dei tuoi ricordi”, e mi chiede di raccontarle di quell'epoca, per lei io sono una testimone vivente di quegli anni. Dagli anni Ottanta in poi ho sempre organizzato festival di poesia, e dal 1982 abbiamo iniziato a Parma un festival di tendenza e di avanguardia, quasi un laboratorio, da me organizzato con Corrado Costa, di cui facevano parte anche Patrizia Vicinelli, Adriano Spatola, Franco Beltrametti, Nanni Balestrini, Amelia Rosselli e molti altri. Naturalmente la mia esperienza era di convivenza con i poeti, come in quegli anni si teorizzava e si praticava. Patrizia ad esempio ha abitato a casa mia per tutto il tempo necessario a preparare *Non sempre ricordano*, e anche Amelia Rosselli per *Appunti sparsi e persi* (voglio ricordare che negli anni '80 pubblicammo Patrizia e Amelia con la nostra casa editrice Aelia Laelia). Così questa famiglia un po' litigiosa, con le dinamiche tipiche del

Il contributo è stato presentato al Seminario *La Voce Regina e i fantasmî emiliani*, 2008.

gruppo, era come un gruppo politico di poeti itineranti, che portavano al pubblico la loro poesia quasi fosse una missione. Per molti anni non ho potuto neppure guardare i video e i filmati di quel periodo, mi davano troppe emozioni, molti di loro erano scomparsi e tutto era ancora troppo vicino. Però sapevo che dovevo ordinare i materiali, fare un archivio delle letture e performance di tutti i miei amici, ripresi durante i festival o in altre occasioni. Ed ora, grazie ad Andrea che ha creato questa collana, ho raccolto e sistemato i miei video e li ho pubblicati con le antologie. Ormai sono tanto coinvolta nel progetto, che a settembre organizzerò un evento al Mulino di Bazzano, dedicato ai fantasmi emiliani, e il festival di poesia di Parma inizia il 18 giugno con una mostra di Nanni Balestrini, un ricordo di Alfredo Giuliani e un omaggio agli anni del Mulino di Bazzano. E' incredibile come questa avventura, iniziata tanti anni fa, continui con tutta la mia passione, forse perchè mi ritengo la memoria storica di un tempo felice.

Eugenio Gazzola: Poiché il convegno riguarda la voce, voce come strumento fisico della poesia, schermo della poesia, possiamo parlare delle voci di due poeti fortemente performativi come Corrado Costa e Adriano Spatola; della loro voce e del loro corpo al servizio del testo: parlare cioè della dimensione scenica, azionistica (per dirla con gli austriaci) della parola recitata: di performance e teatro.

Costa è stato senz'altro un uomo di teatro. Di lui parlerei a partire un'opera pubblicata a Roma nel 1972 da un editore che si chiamava Magma, intitolato *Santa Giovanna demomonomaniaca*. Opera nata, come moltissime altre, da quel particolare desiderio scenico che sovente ha condotto Costa a ricollocare la sua scrittura nella forma del copione. Sebbene la struttura e la lingua di questo specifico lavoro non ne suggeriscano una immediata traduzione in scena, il testo si collega però in modo naturale alle opere scritte per quella o altre analoghe destinazioni pubbliche, divenute oggetto

di lettura drammatizzata o di *performance*.

Il testo è costruito sull'unione di due narrazioni mantenute distinte anche graficamente: sulle pagine di sinistra (come nelle edizioni con testo originale a fronte), c'è la narrazione interiore di Giovanna; a destra la narrazione del processo. La prima è scritta in corsivo ed è costituita da un lungo monologo. La fanciulla racconta la sua avventura di guerra e di fede agli animali della campagna in cui vive, e lo fa prima che questa accada, cioè in un tempo precedente ai fatti storici per i quali noi la conosciamo. Nel suo particolare dialogo a una sola voce viene alla luce la vita scenterata di questa fanciulla contadina, animata da un senso religioso panteistico e meravigliato, o meglio: soggiogato dalla forza estetica del creato. Se ne leggono le emozioni inconfessate, i soprassalti dell'infanzia, e poi - quasi in lontananza - il mesto commento al processo che si affaccia dal suo futuro.

La seconda narrazione è scritta in tondo e riporta il dialogo tra Giovanna e i giudici. Questi sono visti quali strumenti del disegno divino, ma nel medesimo tempo anche come maldestri esecutori della imperfetta e vanagloriosa legge degli uomini. Lei si difende e attacca, ma soprattutto non consente a loro di entrare nel suo mondo. Non la vediamo sprovveduta davanti ai suoi persecutori, ma anzi già forte di una conoscenza assoluta: la consapevolezza della propria fine. C'è una determinazione che ne precede l'esistenza e costituisce il copione al quale lei, per prima, non vuole sottrarsi.

Nel quadro culturale suggerito dal poeta, la religione occupa il posto di un fondamento lontano, appena leggibile nelle linee esili di una sinopia; oppure diventa un'allegoria del destino, una inquieta sensibilità che ritroviamo anche in alcune poesie fin dai tempi di *Pseudobaudelaire* (1964), come *Parusia* oppure *Autocritica*. Più fortemente, la ritroviamo anche in testi di poco successivi alla *Santa Giovanna*, come *Storia di una storia non scritta* o *La scarsa conoscenza* (entrambe del '74, entrambe visitabili oggi nella raccolta dell'opera di Costa: *The complete films. Poesia prosa*

performance, edita da Le Lettere di Firenze). Quel che della dimensione religiosa interessa questo poeta, ciò che lo trattiene seduto, è la fede senza oggetto dei primi abitanti del mondo, l'idea di una visione intermittente dell'ultraterreno, di una vita a contatto stretto con il sacro, con il dio sconosciuto, il senza nome; così come, nello stesso e strettissimo tempo, lo angustia la paura di tutto questo.

Nell'opera è già preannunciato il più celebre copione bruniano del 1988 – le *Decomposizioni esemplari*, ispirato al teatro di Bruno e poi messo in scene a Parma –, ma con una pervasività dell'elemento religioso ben superiore a quello. Dopotutto, per il poeta emiliano, Giovanna e Bruno sono storicamente protagonisti di vicende analoghe: sono distrutti entrambi da una religiosità personale e vitalistica, anarchica ma sofferta, manifestata in privazioni, slanci, solitudini (e come la Giovanna dei Macelli di Brecht, anche la Giovanna demonomaniaca muore di sfinimento lottando tra due anime del mondo).

Santa Giovanna è figura che si assenta dalla scena, è protagonista di un teatro senza teatro che non trova mai corpo, mai pagina, ma solo e sempre voce, solo eco immateriale, profezia, declamazione fuori scena. Sembra la negazione del teatro. Strumento di una continua sottrazione ed erosione del corpo teatrale che ha i suoi eroi maggiori nella scrittura di Samuel Beckett.

Del resto, il teatro e il cinema erano stati per Costa i due grandi maestri di letteratura degli anni di formazione (molto più che per Spatola, formatosi invece sulla lirica classica), nella Reggio Emilia del dopoguerra partecipando ai lavori delle prime compagnie teatrali locali (ancora attivo lì Romolo Valli) e di un Circolo cinematografico fondato da Renzo Bonazzi tra il politico e l'estetico, che diffondeva tra i giovani il nuovo cinema italiano ed europeo. Dal teatro e dal cinema gli verrà la maschera del mago o del folletto irridente, ma soprattutto la capacità di immaginare i medesimi versi nella forma della scena: il copione, la partitura, sono rimasti modelli

formali della sua opera e, soprattutto, delle conseguenze della sua opera, la *performance*, la poesia a voce.

In pochi, forse nessuno ormai, ricordano che Costa ebbe parte, sebbene piccola, in un film molto sgrammaticato del tutto sperimentale e fuori circuito, intitolato *L'impossibilità di recitare Elettra oggi*, uscito nel 1969 e girato l'anno prima a Fabbrico, un paesino della provincia di Reggio Emilia, durante l'occupazione di una sala cinematografica. Questo cinema era stato costruito nei primi anni Cinquanta grazie al lavoro gratuito di operai e contadini del posto. Il Comune, per evitare che entrasse in concorrenza con altre due sale private della zona, concesse la licenza solo per spettacoli teatrali. Allora i promotori, raggruppati in una cooperativa, costituirono un Circolo «Amici del Cinema» con più di 700 aderenti, avendo così la possibilità di effettuare proiezioni per i soci. Ma l'ostilità degli altri gestori non permise di andare oltre poche serate, benché il numero dei soci fosse in costante aumento e la programmazione di altissima qualità. Le denunce dei concorrenti continuarono fino al provvedimento di chiusura imposto dalle autorità nel 1968. Fu a quel punto che i soci e coloro che avevano lavorato per costruirlo decisero di occuparlo. Il loro gesto ebbe da subito la solidarietà di intellettuali come Sartre e Cohn-Bendit, la visita di personaggi come il regista Godard, gli attori Gianmaria Volontè e Dario Fo; del gruppo «Living Theatre», (allora esule dall'Inghilterra e ospitato a Reggio dall'amministrazione comunale) e, appunto, dei giovani che avrebbero scritto (improvvisato più che altro, a vederlo oggi) interpretato e diretto il film: un eterogeneo gruppo di artisti composto dalla islandese Roska Oskardóttir, dai francesi Dominique Isserman e Marc'o, e dal reggiano Manrico Pavoletoni. Il film è talmente brutto da essere sublime, denso com'è di idealità situazionista e una allure del tempo tra *juke-box*, bar, discussioni e paesani deambulanti. Il film racconta le giornate di una compagnia di teatro d'avanguardia che si propone di mettere in scena una *Elettra* di Sofocle coinvolgendo gli abitanti di Fabbrico. Il progetto

non riesce però a decollare perché si arena nell'infinita discussione tra i protagonisti, attori e paesani. Un continua polemica sull'opportunità e la modalità di realizzare il lavoro che sospende ogni azione e decisione.

Corrado Costa vi svolge la parte del commissario di polizia che interroga i membri della compagnia ("Perché lo fate?" è la battuta che si sente meglio nel rumore di fondo del film).

Diverso il caso di Adriano Spatola. Là dove Costa immaginava una dimensione teatrale della parola scritta, presumendone in ogni caso una riorganizzazione scenica, Spatola provocava invece la scaturigine di una voce poetante dalla potenza fisica, da un'azione condotta sempre sul piano della presenza fisica. Su un palcoscenico o in un'improvvisazione durante una lettura pubblica. Le celebri composizioni fondate sulla ripetizione binaria di soggetto/azione (*Aviation/Aviateur*, *Seduction/Seducateur*, *Vibration/Vibrateur*, eccetera) nascevano direttamente dal desiderio fisico della scena, dalla pervasività sonora della ripetizione. Numerosi gli aneddoti che raccontano la nascita di poesie sonore in modo semplice e diretto, dall'esperienza quotidiana dell'incontro con un amico: per esempio stando in un luogo e facendo rimbalzare tra i due una parola, oppure lasciandola interagire con i rumori del posto; o ancora, inglobandola in una sorta di sfondo sonoro composto da varie ripetizioni: rumori quotidiani, suoni musicali, verso. In questo senso, vale a dire nel senso dell'improvvisazione, sono da leggere anche le collaborazioni di Spatola con il musicista jazz Steve Lacy.

La dimensione della *performance* rappresentava per Spatola (così come quella del teatro per Costa) una possibilità di sfogo a quella specie di 'voce corporale' che si esprimeva facilmente nel piacere infantile per la filastrocca; per l'invenzione di una voce estranea a sé, caricaturale; piacere dell'alterazione fonetica, della distorsione allungata delle sillabe, che incrocia la tradizione tecnica della poesia futurista. Dietro al poeta del Mulino di Bazzano c'è sempre la lunga tradizione delle avanguardie, da

Schwitters al jazz e all'alea musicale. Ovvio che la comunanza di azione e testo si addicesse particolarmente a un autore così evidentemente irrequieto e mobilissimo come lui, propenso a estensioni sceniche al limite della voce e della ragione.

Sullo sfondo di queste specifiche esperienze, va ricordato, c'era il rapporto dei due poeti con l'arte visiva degli anni Sessanta e Settanta, in particolar modo con le tendenze più inclini a utilizzare il linguaggio del corpo (la *body art*) attraverso le manifestazioni emotive e fisiche che gli sono proprie: dal dolore alla concentrazione. Nello stesso modo l'arte utilizza la scena, l'accadimento fisico e percettivo (le espressioni che nominano tali istanze sono appunto *performance* e *happening*, come più volentieri si voleva dire in quegli anni) e, sul versante intermedio, utilizzava la parola in composizioni visuali, concrete, fonetiche. Il contesto più generale faceva riferimento all'arcipelago di pratiche che presero il nome di 'comportamento', assegnatogli da Francesco Arcangeli volendo riunire in una voce le forme d'arte che, uscendo dalle dimensioni del quadro o della scultura, investivano la vita, il quotidiano, l'ambiente e l'individuo. In una parola: le opere fondate sull'esperienza. Spatola e Costa ne furono in quegli anni i maggiori interpreti dalla parte letteraria. La loro opera andrebbe quindi riletta nel contesto di una ricerca artistica tendenzialmente globale, in cui il termine 'poesia' indica un'immagine modulabile, estendibile, o meglio ancora, potremmo dire approfittando di una celebre definizione benjaminiana: 'dialettica'. Di un'immagine tesa e risonante tra campi diversi.

Roberto Pasquali

La Voce Regina in terra sudamericana

Con Enzo Minarelli, condivido da tempo la passione poetica insieme alla ricerca di materiali poetici sonori di difficile reperibilità: le voci regine... Nel poco tempo a disposizione vorrei raccontare e approfondire il percorso artistico di una delle avanguardie forse meno conosciute del panorama ispanoamericano: il movimento estridentista messicano che quanto a disavventure editoriali e umane ha vissuto un destino molto simile ai protagonisti dei *Fantasma emiliani*.

L'estridentismo ha avuto un'importanza fondamentale e un'influenza enorme sulle successive generazioni di artisti e poeti e allo stesso tempo deve molto al futurismo sia italiano che russo, al Creazionismo di Huidobro, all'Ultraismo spagnolo. E' stato a lungo completamente dimenticato e rimosso dalla storia letteraria, poi riscoperto negli anni Novanta, ma senza grandi celebrazioni. Questo movimento si colloca agli inizi degli anni Venti, il loro primo manifesto *Actual*, pubblicato a Città del Messico è del 1921. Segue il destino della rivoluzione messicana, e per questo ha dei risvolti politici diversi dal Futurismo italiano e più affinità con quello russo. Trova la sua autonomia non solo in questo tratto politico, ma anche nel linguaggio adottato.

Ho avuto la fortuna di incontrare in più occasioni uno dei fondatori: Germán Lizt Arzubide, che insieme a Maples Arce ha dato vita al movimento. Le sue parole sono ancora di grande attualità: "sembra che l'uomo abbia una gran paura di avanzare verso un mondo nuovo, l'arte non può che risentirne e anche la poesia non può che riflettere questa realtà"; "le avanguardie attuali gridano trasmettendo angoscia e incertezza, mentre il nostro fu un movimento di speranza".

L'Estridentismo fu un movimento a tutto tondo, dalla pittura alla scultura, dal teatro all'architettura, gli artisti che aderirono, oltre a Maples

Il contributo è stato presentato al Seminario *La Voce Regina e i fantasmi emiliani*, 2008.

Arce e a Liza Arzubide furono: Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, non si tratta di nomi molto noti da noi, ma conosciamo bene i fiancheggiatori del movimento come Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, o i fotografi Edward Weston e Tina Modotti, quest'ultima ha attivamente collaborato con Liza pubblicando le sue foto nelle riviste estridentiste.

Estridentismo perché la loro poesia voleva essere e veniva considerata stridente, come ai quei tempi la musica *jazz*, stridente anche perché dava fastidio ai salotti borghesi e accademici.

Questi artisti definivano le loro opere una sovversione contro i principi reazionari che uniformano la gioventù intellettuale americana, oppure contro un conservatorismo anchilosato, così le loro poesie sono come note del pentagramma: "trasformare la poesia in una musica di idee", i loro interventi erano simili a delle vere *performance*, voglio solo ricordare che dopo la pubblicazione del loro primo manifesto uscito a Città del Messico, furono espulsi e costretti ad abbandonare la città per emigrare a Jalapa e in parte a Puebla dove abitavano altri membri del gruppo. Hanno avuto un momento di fulgore quando il governatore di Veracruz, un simpatizzante rivoluzionario, li ha in qualche modo protetti e sostenuti.

Nel loro caso non parlerei di poesia sonora ma di poesia fonetica, i loro erano testi scritti per essere recitati, con un altissimo tasso di musicalità. Avendo avuto la fortuna di incontrare e intervistare Liza anche per il suo novantesimo compleanno, la sua voce sembra un fiume in piena, parla dei suoi incontri con Buñuel, Ejzenstein, Dalì, Majakowskj, ricordiamoci che Città del Messico in quegli anni era un centro della cultura internazionale.

Questi artisti giocavano lucidamente con la frammentazione, l'ambiguità quasi come una dichiarazione d'amore, e forse qui c'è un aggancio diretto con il movimento Dada, debito da loro consapevolmente riconosciuto. A onore di Liza va detto che a differenza degli altri estridentisti che nel corso degli anni hanno rinnegato quell'esperienza bollandola

come una follia di gioventù, lui è sempre rimasto coerente fino alla fine difendendo quelle scelte e quelle posizioni. Perché hanno rinnegato? Perché sono stati assorbiti dalle istituzioni, Maple Arce per esempio è diventato ambasciatore e appena nominato ha subito rinnegato quell'esperienza. Litz ha sofferto di questo, diceva che lo avevamo lasciato solo come unico custode di quella memoria.

Nell'archivio della *Voce Regina*, va segnalata la presenza di Clemente Padin, come primo esempio di poesia sonora, lui è uruguayano, figura storica della sperimentazione sudamericana, ha subito il carcere durante la dittatura degli anni Sessanta, teorico ed esperto, gli spetta quasi di diritto, questo primato, siamo nei primi anni Sessanta. Non va sottaciuta anche l'esperienza del gruppo paulista Noigandres, con i fratelli De Campos e Decio Pignatari, che hanno aperto alla sonorità musicale, non a caso Minarelli ha voluto inserire nella selezione un Caetano Veloso che canta un poema dei De Campos. Vorrei anche ricordare i poeti del Nicaragua, paese che amo in modo particolare per averci a lungo vissuto, per segnalare l'uscita di una recente antologia che ho curato insieme ad Enzo Minarelli, dove accanto alle traduzioni di poeti come Cardenal, Cuadra, Urtecho, tradotto per la prima volta in Italia, abbiamo editato anche un cd audio con le originali voci dei poeti, recuperando anche quello che riteniamo essere il primo poema sonoro del Nicaragua, *El Chocorrón* di Fernando Silva del 1972, periodo triste per il Nicaragua perché Managua venne in pratica rasa al suolo da un terribile terremoto, e quel poema sonoro risente proprio della tragedia di quei giorni, un flusso di sonorità anche musicali, recuperando invece a livello estetico i dettami di un gruppo sperimentale nicaraguense *Vanguardia*, che può fare il paio con quello estridentista. In questo poema esemplare la parola raramente la si riconosce come tale mentre più spesso è puro suono fonetico. Quindi anche la poesia sonora sudamericana ha una sua importanza storica e attuale e spero abbia sempre maggior peso e spazio in questo archivio pubblico.

*Angelo Guglielmi, Niva Lorenzini,
Enzo Minarelli, Edoardo Sanguineti*

Dialogo aperto sulla poesia

Angelo Guglielmi: Quando nei primi Anni Sessanta o ultimi Anni Cinquanta io ho avuto la possibilità di sentire Ungaretti che leggeva le sue poesie, pensavo che fosse un privilegio riservato soltanto a me, o ai pochi o ai molti ascoltatori che erano presenti in quella sala, e più o meno inconsapevolmente o consapevolmente mi rammaricavo che quella fosse un'occasione non ripetibile, che quella magia, quella voce roca, profonda che raccontava le parole come se fossero appena nate, dovesse per sempre scomparire. Mi sbagliavo: così non è stato, grazie ad Internet abbiamo uno stupefacente mezzo che ancora continua a stupirci, e che consente ai poeti di continuare a parlare, di continuare a leggere le loro poesie, poesie moderne o contemporanee appartenenti agli ultimi cento, cento venti anni della nostra storia. La cosa è tanto più significativa proprio per la poesia moderna: il poeta moderno costruisce il suo verso liberamente, la lunghezza non risponde a metri, a criteri prefissati, gli accenti non ripetono cadenze fisse, la rima è una modalità quasi caduta in disuso, le parole nel verso s'inseguono non rispettando lo schema dello sviluppo logico, ma si assemblano liberamente a seconda delle decisioni del poeta stesso, la punteggiatura non esiste, le uniche pause visibili sono gli acapo, ma sono insufficienti. Sicché come fai ad acchiappare la musicalità che è poi tanta parte di una poesia? Io sono un lettore soprattutto di narrativa, verso la poesia incontro difficoltà, ho incontrato difficoltà, ma la mia difficoltà consiste nel riuscire a cogliere la struttura musicale, tranne che il poeta stesso non legga il suo testo, e in quel modo scopre la metrica che ha messo in campo: a questo punto mi permette di goderne. Quindi, oggi, per i poeti moderni, la lettura da parte del poeta è l'unica garanzia della versione autentica e definitiva di quella poesia. Allora l'idea di avere allestito un sito, una postazione che raccoglie una quantità di reperti poetici, arricchendola

Il contributo è stato presentato al Seminario *I Novissimi e altro*, 2010.

via via con quanto viene dal passato, e aggiornandola con le voci dei nuovi poeti, mi pare straordinaria, è una delle poche cose non tanto utili ma necessarie, per capire l'opera del poeta. Come il verso viene costruito liberamente, così esso ha infinite possibilità di lettura, non prefissate né codificate, letture aperte, quindi.

Convinto di questo, quando Enzo Minarelli nel lontano 2005 venne da me, io allora ero Assessore alla Cultura del Comune di Bologna, e mi disse che aveva cento, centoventi pezzi di poesia sonora, (e certo per la poesia sonora è ancor più vero quello che ho detto prima, in quanto non esiste per la poesia sonora la trascrizione su carta, e quindi è ancora più assolutamente vero quello che dicevo poc'anzi), e quando mi propose di allestire un archivio di quelle voci, non esitai: lui giustamente voleva riunire questo materiale e renderlo pubblico e consultabile in luoghi sicuri e frequentati, e noi dicemmo sì, individuandoli nella Biblioteca Sala Borsa e nella Biblioteca del Dipartimento di Italianistica [oggi Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica *n.d.r.*] all'Università di Bologna, inaugurando l'evento il 4 dicembre del 2006 con una serata favolosa di grande interesse che vide protagonisti Balestrini, Sanguineti, Lorenzini oltre allo stesso Minarelli, con un pubblico altrettanto numeroso come quello di oggi. Tutti capirono subito l'importanza sia dell'evento che dell'archivio, iniziammo come detto con la poesia sonora, che erano gli unici documenti audio che allora possedevamo, o meglio li aveva Minarelli, poi decidemmo con la direttrice di Italianistica, Niva Lorenzini, che fosse assolutamente necessario allargare il sito anche alla poesia verbale se così si può chiamare, coinvolgendo anche la poesia visiva, in modo da allestire un centro ricco, unitario, completamente dedicato alla poesia moderna e contemporanea. Io poi, approfittando del mio passato Rai, sono riuscito ad entrare negli Archivi della nostra televisione e raccogliere tutto ciò che poteva servire al nostro caso, così abbiamo duplicato materiali vari, ricchi: forse si potrebbe fare un'ulteriore ricerca per individuare altri documenti, però mi pare che abbiamo preso tutto quanto ci interessava. Questa ricerca non deve fermarsi

qui, deve assolutamente andare avanti, la passione non ci manca, perché non c'è solo la Rai, e tutto il materiale futuro dovrà essere aggiunto e messo in Rete al fine che il Paese intero, colto e incolto, possa mettersi in contatto con la produzione poetica. Oggi quindi è una giornata particolarmente importante, come diceva la Niva, c'è da esserne soddisfatti.

Enzo Minarelli: Si è avverato un sogno quando andai nel lontano 2005 a proporre l'archivio pubblico di questo materiale all'allora Assessore alla Cultura del Comune di Bologna, Angelo Guglielmi, dopo averlo proposto invano nel corso degli anni ad altri enti italiani ed esteri. Rimasi interdetto davanti non solo al suo totale assenso ma anche all'entusiasmo con cui lo accolse, non a caso anche prima ha parlato di passione nel fare le cose. Penso che la realizzazione dell'archivio pubblico di poesia sonora rientrasse a pieno titolo in quella che era la sua politica culturale vincente, ovvero creare un prodotto che non fosse ancora presente sul territorio, da questo punto di vista, ha centrato in pieno l'obiettivo, siamo di fronte ad una novità assoluta, almeno in suolo italiano stava sorgendo il primo archivio pubblico dedicato alla poesia. Ci mettemmo subito al lavoro in questa impresa ardua e affascinante, capitanata da AIPI e Archivio 3ViTre di Polipoesia, supportati economicamente da quella benemerita Fondazione Carisbo che ha elargito generosamente quei fondi necessari alla finalizzazione del progetto, quei fondi che purtroppo al momento attuale mancano per un suo sacrosanto e ulteriore allargamento.

Il risultato di questo lavoro, svolto in stretta collaborazione con le istituzioni già menzionate è possibile ascoltarlo e visionarlo nelle postazioni della *Voce Regina* consultabili dalla Biblioteca Sala Borsa e da tutti i computer del Dipartimento di Italianistica [oggi Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica *n.d.r.*] dell'Università di Bologna. C'è da esserne soddisfatti, certo, soprattutto fieri, per la creazione di questo pubblico archivio che mi sembrava impossibile solo poco tempo fa, non vi dico la mia frustrazione quando collaborando con consolidati enti internazionali quali il Lincoln

Center di New York, la British Library di Londra, l'audioteca di Berlino, quella di Barcellona o Stoccolma, l'IRCAM stesso di Parigi, non capivo perché la mia terra emiliana, già all'avanguardia per molteplici conquiste socio-economiche nonché prototipo laboratoriale di novità assolute in letteratura e nel campo della comunicazione artistica, non potesse accogliere una proposta come la mia, che era la logica conseguenza di quanto esistente già in loco. Per esempio, oggi, ci stiamo focalizzando su un recente passato che ha segnato profondamente la storia della nostra letteratura, alludo al movimento dei *Novissimi* e al Gruppo '63 che nel territorio emiliano ha visto crescere molti dei suoi adepti, proponendosi spesso come luogo di discussione e fucina d'idee innovative.

Come si suol dire in questi casi, 'chi l'ha dura la vince': adesso, sapete dove potete darvi appuntamento con il trio dei *Fantasmî emiliani* (Costa, Spatola, Vicinelli), evocato sia durante questo volume che nei convegni qui in Biblioteca, e niente vi impedisce di ascoltare e vedere materiali poetici fino a ieri quasi impossibili da reperire, ecco, già l'aver reso visibile, udibile, e quindi tangibile quanto era ritenuto invisibile, inafferrabile, è ulteriore motivo di orgoglio.

Quando ho iniziato questo mestiere di poeta alla metà degli anni Settanta, mi bastava andare al Mulino di Bazzano, per immergermi in un'aura dove tutto sapeva di poesia, oggi non è più possibile, il blog non ne è il degno successore, mi pare un superficiale succedaneo nel nome di un'apparente democratizzazione poetica; oggi ogni poeta deve inventarsi quotidianamente il proprio interlocutore sempre più cartaceo o sonoro, quindi abbiate cura di spazi vitali come questo della *Voce Regina* dove è ancora possibile respirare l'ossigeno della poesia.

Non posso concludere questo mio primo intervento senza esplicitare pubblicamente ancora una volta la mia riconoscenza ad Angelo Guglielmi.

[Segue visione del filmato sui *Novissimi*, tratto da «L'Approdo», 1967 *n.d.r.*]

Niva Lorenzini: Chiedo a Sanguineti perché ha scelto per la sua esecuzione il testo 17 di *Purgatorio de l'Inferno*. Gli ultimi versi da te letti in questa trasmissione de «L'Approdo» dedicata ai *Novissimi* (1967) chiudono anche *Laborintus II* musicato da Luciano Berio. Berio usò i tuoi materiali e tu lo lasciasti libero di scegliere. Ecco, ti vorrei chiedere, perché hai scelto proprio quel testo: perché gli eri particolarmente affezionato, perché in quel momento storico ti rappresentava, o che altro?

Edoardo Sanguineti: Credo che *Laborintus II* sia del 1965, perché era stato commissionato dalla Radio Francese in occasione della Giornata Dantesca: era concepito come la rielaborazione di una mia scrittura di un balletto che era andato in scena nel 1963 al Festival di Venezia, dove aveva il titolo di *Esposizione*, poi Berio non rimase contento della compagnia, secondo me eccellente, anzi splendida, ma lui non ne fu soddisfatto e pensò di riciclare tutto appunto per la Giornata Dantesca, visto che aveva ricevuto questa committenza. Il testo era già pieno di elementi danteschi, non tutti nella stessa misura, alcuni soprattutto medioevali, era in gran parte un collage. Naturalmente fu arricchita la parte dantesca, arricchita anche provvisoriamente, perché per la Giornata Dantesca furono aggiunti, poi eliminati d'accordo con Luciano, versi in vista di ogni possibile esecuzione, senza indicazioni di scene. Il testo ebbe infinite interpretazioni, Luciano lo pensò come qualcosa che si poteva eseguire: c'era una sua dichiarazione dell'epoca, dove diceva che si poteva eseguire in piazza, in un teatro, e via dicendo. A quell'epoca lui aveva un atteggiamento molto incline a valorizzare la dimensione del teatro musicale: anche testi che non avevano nessuna didascalia che potesse guidare l'esecuzione erano pensati molto sovente così, da lui utilizzati e riutilizzati. Il suo grande sogno era di scrivere *Il Trovatore*, di riscrivere *Il Trovatore*, approdare ad un'opera che fosse l'Opera: non avrebbe usato volentieri questa parola naturalmente, ma usò la parola opera per significare opus, un'unica volta, era una malizia, una presa di distanza in più. Anche quando facemmo un lavoro insieme,

Passaggio, andato in scena alla Piccola Scala, nel 1963, la cosa era presentata come una messinscena, senza nemmeno indicazioni di musica né di testo, ma semplicemente messinscena di Luciano Berio e Edoardo Sanguineti, messinscena deliberatamente ambigua: da un lato era una esecuzione, una rappresentazione, ecco, dall'altro lato era un testo parodico di una messa perché c'erano continui riferimenti a situazioni ecclesiali, liturgiche, e i vari episodi contemplavano anche Pound. Ma per tornare alla tua domanda sul perché la 17, era molto importante, era probabilmente l'ultima cosa che avevo pubblicato, chiudeva il blocco delle prime tre opere, che non a caso si chiamava *Triperuno*. A parte l'allusione citazionale del titolo *Triperuno*, metteva insieme tre testi allora molto diversi l'uno dall'altro, *Laborintus* [Varese, Magenta, 1956, fatto pubblicare da Luciano Anceschi n.d.r.], *Opus metricum* del 1960 (che contiene *Laborintus* e *Erotopaegnia*) e *Purgatorio de l'Inferno*.

Enzo Minarelli: Dopo aver visto questo filmato dei *Novissimi* da «L'Approdo», vorrei condurre la discussione sulla lettura di un testo, lo sai che sono molto sensibile sul come un poeta legge, Gadamer sostiene che la lettura migliore è quella nella mente del lettore, anzi, rincarando la dose, si chiede che ci sarà pure una ragione se un testo viene scritto dichiaratamente per una sua esecuzione orale; a parte i problemi esistenziali di un narcisismo suicida, in genere succede che quando un poeta si accinge alla lettura, assuma una postura da officiante, un'alterazione del tono, litanie in falsetto, pare succube di un incantesimo che gli impedisca di essere se stesso, lo si evince anche dal filmato sui *Novissimi* appena visto; se ti ricordi, il problema del come leggere venne fuori anche durante la nostra tournée di poeti italiani in Giappone nell'aprile del 2001; ora, quanto detto non si addice al tuo modulo di lettura, perché tu quando leggi, scusa il bisticcio, non leggi, ma leggi come parli, leggi con la naturalezza della tua parlata, vorrei sapere se è uno stilema orale voluto, casuale o studiato, una scelta insomma consapevole o no?

Niva Lorenzini: Sanguineti ha una voce musicale, che quando si applica alla lettura di poesia diventa ancora più sonora, l'ho notato sempre: più sonora perché? Quando legge non legge enfatizzando, legge rispettando anche il carattere orale che c'è dentro alla scrittura. Ma c'è dell'altro. Io ho sentito in realtà che leggendo scandisce le pause, e dà una lettura che vuole essere atonale, perché non si propone assolutamente né di interpretare né di recitare il testo, e però secondo me rende anche la dimensione della spaziatura, della lunghezza del verso, della sua misura.

Edoardo Sanguineti: Il problema della lettura da parte di un autore è un modo attraverso il quale l'autore s'interpreta: quello che sarebbe interessante sapere è quanta parte di responsabilità autoriale esso rappresenta quando legge, anche se ci sono alcuni che non leggono i propri testi, li fanno leggere ad altri. Mi ricordo che quando si fece la serie delle interviste impossibili, che ebbe molta fortuna, tutti gli autori dell'intervista facevano la parte dell'intervistatore. E c'erano molti personaggi, io ne feci quattro, altri molti di più.

Ebbene tutti lessero, Calvino fu l'unico a rifiutarsi d'interpretare se stesso, non ricordo l'attore che l'interpretò, alcuni sono assolutamente allergici alla lettura dei testi.

Noi non abbiamo la virtù tedesca di pagare per ascoltare un romanziere che legge i propri capitoli, di solito anticipazioni d'inediti, magari per un'ora, un'ora e mezza, e questo pubblico sopporta per un'ora, un'ora e mezza, la lettura del romanzo: d'altra parte è il popolo che ha prodotto Wagner, il che dimostra la loro resistenza incredibile.

Per tornare a noi, io sono responsabile, come sempre accade quando un poeta legge i propri versi. Io non credo che conoscessi come Eliot leggeva i propri testi, però quando io ascoltai delle letture fatte da Eliot, constatai che era l'unico poeta che sapesse leggere i propri testi, perché nella maggior parte dei casi, la lettura dei poeti depone a loro sfavore: anche Ungaretti, la cui lettura è per eccellenza poetica, occhi azzurri svagati verso il cielo,

ruggiti, ogni parola scavata nell'abisso, è imbarazzante. Vero, naturalmente resta un documento importante, la lettura, se i poeti sapessero che le loro letture sopravviverebbero a loro stessi... Montale era bestiale, leggeva male, riusciva a distruggere i versi che pure non amavo, ma letti da lui, divenivano il peggio del peggio. Ricordo che il poeta più poeta probabilmente, e più auto-sabotatore involontario, fu Alfonso Gatto, il quale recitava proprio la parte del poeta. C'era un famoso discorso che lui ripeté, pubblicò varie volte: "La prima volta che io scrissi una poesia - diceva - "davanti a me c'era un mare..." - e via dicendo, una cosa terrificante insomma, questa sorta di esibizione del poeta in veste di poeta. Qual è la parte di responsabilità? Questo è davvero interessante. Giuliani non ha mai scritto testi teatrali, lo ha ammesso, ha utilizzato teatralmente poesie che scriveva, come testo teatrale credo non abbia mai scritto niente: che responsabilità c'è dunque nella gestione che ne fanno gli attori? Io non credo di aver approvato niente, ed è la prima volta che vedo questo filmato e mi prendo tutta la responsabilità del caso. Ero consapevole che mi stavano riprendendo, questo sì, leggo, poi come dico, tocca agli altri giudicare la cosa. Ma quanta parte hanno invece altri? La lettura che fa Pagliarani non giova, a mio parere, ai suoi testi. Quando poi feci un'antologia, lo tolsi dalla nuova avanguardia. Devo dire che ha scritto cose assai notevoli anche se non di avanguardia, secondo me, nel senso più rigoroso del termine. Quando lo leggevo, per quanto lo potessi amare, mi dicevo, però è molto meglio leggerselo per conto proprio. Può darsi che invecchiando abbia imparato a leggere meglio, come i vini, l'invecchiamento produce dei benefici, però poi diventano dei vini che non si possono più bere, acetosi o altre cose, ma ciò riguarda più la viticoltura che la poesia.

Antonio Porta era uno che sapeva leggere, voglio dire che la sua lettura è abbastanza fedele a come lo leggerebbe un altro, e quella vista nel filmato è la fase buona di Porta, quella dei *Rapporti* che sono del 1966.

Volevo interagire con Guglielmi: lui parla della poesia come se non si usasse più la metrica tradizionale, ma negli ultimi vent'anni la si usa, io

non ho fatto altro che scrivere sonetti ottave e cose di questo genere, e in questi ultimi anni sono sempre più acrobaticamente legato a vecchi schemi parodiati. Ma quello che è terrificante sono coloro che scrivono sonetti sul serio e ci credono, usano il sonetto senza nessun effetto di distanza, non come una citazione spesso maliziosa, perversa, acrobatica.

Niva Lorenzini: Che ne dici del sonetto di Zanzotto? È malizioso, perverso e acrobatico?

Edoardo Sanguineti: Sì, sì uno di quei sì estorti con abilità ecco.

Niva Lorenzini: Marisa [rivolgendosi alla moglie di Zanzotto presente in sala *n.d.r.*], ha detto sì!

Marisa Zanzotto: Ha detto un mezzo sì!

Edoardo Sanguineti: A proposito di Zanzotto, come qualcuno sa, quando feci un'antologia nel Novecento, del 1969, Zanzotto non lo misi, perché lui era un postermetico, fundamentalmente allora. Che lui abbia poi costruito un percorso diverso è tutta una faccenda posteriore: quello era un momento specifico, stava morendo la nuova avanguardia, ed io costruii il monumento funebre alla nuova avanguardia. Per ragioni editoriali dovevo cominciare con Pascoli e D'Annunzio, e fu l'occasione per dire che Pascoli e D'Annunzio sono poeti che chiudono l'Ottocento, non iniziano il Novecento.

La vera antologia cominciava con Lucini e con il verso libero. Però quello è il momento, effettivamente, in cui vedere la scrittura diventa importantissimo: io sono stato sempre, credo che tu Minarelli lo sappia, un gran nemico della poesia sonora e della poesia visiva, non le ho mai praticate, e questo di per sé non vuol dire niente, ma proprio teoricamente non capisco perché una persona debba rifiutare questo straordinario gioco,

tra il vedere e l'ascoltare, che fabbrica e che ha fabbricato sempre da quando esiste la poesia, da quando esiste la scrittura, ovviamente. Si dimenticano due cose: una, che per secoli l'attività poetica fatta di proverbi, canti liturgici, canti epici e cose di questo genere, naturalmente era solo orale, e che la scrittura è un fenomeno posteriore, cerca di cristallizzare, la sistemazione omerica è un paradigma assoluto per l'Occidente. Esistevano rapsodi, aedi che improvvisavano quotidianamente i loro canti, poi arriva qualcuno che li sistema, non abbiamo i documenti, e quindi non abbiamo alcuna speranza di ricostruirla filologicamente, però per analogia, studiando come nasce la poesia nei vari popoli, si può arrivare a qualche risultato.

[Segue la visione di un filmato in cui Giorgio Caproni legge una poesia dedicata a suo padre *n.d.r.*]

Edoardo Sanguineti: Conobbi Caproni, lo incontrai un'unica volta, c'incontrammo insieme alla Rai perché entrambi dovevamo registrare dei testi, non ricordo quali, né quale fosse l'occasione. Il suo è un caso enorme di auto-sabotaggio, si legge in maniera disastrosa. Un'altra precisazione: quando feci la già citata antologia del Novecento, nessuno fece la minima pressione, soltanto credo Pasolini protestò violentemente, perché avevo messo solo poesie da *Le Ceneri di Gramsci* e non della produzione posteriore. Ma questo a libro uscito: non ricordo se ebbe l'indice da Garzanti, o lo vide dopo, ha poca importanza, tanto eravamo in rotta, e la cosa non mi meravigliò molto. La sola pressione fu esercitata per Caproni, e fu fatta da Guido Davico Bonino che allora lavorava per Einaudi, e che mi disse "Naturalmente metterai Caproni!" ed io dissi "Sì, certo" e lui "Mah...". Non ho mai risolto la cosa, non so se parlava a titolo personale, per amore verso il poeta e la sua poesia, o se in quel momento Einaudi pensava di acquisire i testi caproniani, io personalmente penso fosse un'iniziativa obliqua di Guido Davico Bonino. Ancora, quando Berio fece l'ultima sua composizione che venne poi eseguita postuma a Parigi, *Stanze*, scelse

dei testi che avessero una tematica religiosa, positiva o negativa che fosse: ricordo che tra i poeti era presente Caproni, invero eravamo solo io e lui, perché gli altri testi non appartenevano a poeti, erano testi vari. Io me la cavai estraendo dal *Libro di Giobbe* dei frammenti, traducendoli in italiano, montandoli in modo che non si capiva se parlava Dio, se parlava Giobbe, se parlavano gli amici, perché da buon miscredente radicalissimo, non ero per niente interessato, a parte che il *Libro di Giobbe* finisce malissimo, un libro catastrofico, ma andrebbe letto, con il *Cantico dei Cantici*. E ribadisco che sono due capolavori letterari, salvo che appunto il *Libro di Giobbe* finisce male.

Niva Lorenzini: Adesso andiamo a vedere un filmato del tuo primo recensore di *Laborintus*, Pier Paolo Pasolini. Sei stato felice quando è uscita quella recensione su «Il Punto», 1957. In questo filmato abbiamo Pound intervistato da Pasolini che vuole fargli dire tutto il male possibile sulla neoavanguardia, ma Pound bofonchia, e non risponde, glissando.

Sanguineti ventitreenne, nel 1954, con un saggio su «Aut aut», recensì i *Canti Pisani*, che erano usciti nel '53, in traduzione italiana di Rizzardi. Pound è molto presente nella tua scrittura: tra Pound ed Eliot, chi più dei due?

Edoardo Sanguineti: Sono due grandissimi poeti, non è possibile scegliere: quando ho riletto, credo per colpa tua, quella recensione che hai citato, l'ho letta con molta meraviglia, perché in quel momento la mia scrittura era molto lontana dal Pound dei *Canti Pisani*, però le cose che ammiro in lui, sono cose che poi utilizzerò molto più tardi nei miei testi. Cioè è come se stessi preparando degli elementi di scrittura per me, è una prospettiva molto curiosa, una confessione di progetto, in qualche modo, riconosciuta in testa altrui, quella recensione. Sono assolutamente due poeti fuori livello: tra l'altro sarebbe un grave torto ridurre Pound solo ai *Canti*, Pound ha scritto molte cose, così come del resto Eliot ha scritto molto, a parte *The Waste Land*.

Niva Lorenzini: A settembre, per Feltrinelli, uscirà un volume con i saggi di Sanguineti, tra cui questo su Pound che abbiamo citato, che anticipa molta parte della sua scrittura, in particolare quella di *Purgatorio de l'Inferno* [Il volume citato è EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di ERMINIO RISSO, Milano, Feltrinelli, 2010].

[Segue l'ascolto della voce di Neruda che legge alcune sue poesie incluse in *La Voce Regina 3 n.d.r.*].

Edoardo Sanguineti: L'ho conosciuto negli anni Settanta ad un festival a Rotterdam, era molto anziano ed era naturalmente un grande vecchio. Parlammo pochissimo, lui non parlava molto volentieri, sapeva di essere un grande poeta. Sarei curioso di sapere come leggeva le sue poesie giovanili, perché poi lui è passato, col *Canto general*, a cose molte enfatiche, come si sente anche da questa lettura. Certo ha uno straordinario senso musicale, è un grande poeta, ma le cose giovanili sono di una bellezza assolutamente inarrivabile.

Prima di leggere queste due poesie, devo dire che l'occasione che me le ha fatte tradurre fu un'iniziativa del comune di Siena di un Omaggio a Neruda. Evento recente, del 2004, cui parteciparono molti poeti. Io tradussi due poesie, molto diverse l'una dall'altra, ma molto belle.

[Legge da EDOARDO SANGUINETI, *Due imitazioni da Pablo Neruda*, in ID., *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 43-44 *n.d.r.*]

mi piaci quando taci

mi piaci quando taci perché stai come assente,
e mi ascolti da lontano, e la mia voce non ti tocca:
sembra che i tuoi occhi ti sono volati via
e sembra che un bacio ti ha chiuso la tua bocca:

come tutte le cose stanno piene della mia anima
tu emergi dalle cose, piena dell'anima mia:
mia farfalla di sogno, mi sembri simile alla mia anima,
e simile tu mi sembri alla parola malinconia:

mi piaci quando taci e stai come distante:
e stai come a querelarti, mia farfalla ronzante:
e mi ascolti da lontano, e la mia voce non ti raggiunge:
lasciami che mi taccio con il silenzio che è tuo:

lasciami che ti parlo anche con il tuo silenzio
luminoso come una lampada, semplice come un anello:
tu sei come la notte, taciturna e costellata:
di stella è il tuo silenzio, così lontano e lieve:

mi piaci quando taci perché stai come assente:
distante e dolorosa, come se tu fossi morta:
è una parola, allora, è un sorriso che, a me, mi basta:
e sono allegro, allegro che non è vero niente:

ragazzina morettina e agile

ragazzina morettina e agile, il sole che fa i frutti,
quello che germoglia i grani, quello che contorce le alghe,
ti ha fatto il tuo corpo allegro, i tuoi occhi luminosi
e la tua bocca che tiene il sorriso dell'acqua:

un sole nero e ansioso si arrotola tra i fili
dei tuoi neri capelli, quando ti stiri le braccia:
tu giuochi con il sole come con un ruscello
e quello a te, nei tuoi occhi, ti lascia due gorgi tenebrosi:

ragazzina morettina e agile, niente a te mi avvicina:
tutto da te mi allontana, come dal mezzogiorno:
tu sei la delirante giovinezza dell'ape,
l'ubriachezza dell'onda, la forza la spiga:

il mio cuore, che è oscuro, ti cerca, tuttavia,
e io amo il tuo corpo allegro, la tua voce svelta e sottile:
farfalletta morettina dolce e definitiva
come il grano e come il sole, come il papavero e come l'acqua:

Angelo Guglielmi: Penso che questo incontro ha preso una cattiva piega. Se ha ragione Edoardo, e forse ha ragione, che i poeti leggono male, anzi impoveriscono i testi, ora noi qui non dovremmo festeggiare l'apertura di una postazione intermediale, purtroppo stiamo facendo il funerale ai poeti che leggono. Quindi contesto totalmente. Certo io sono un lettore di narrativa, giostrò con più difficoltà nella poesia, ma *La Lezione di Fisica* riesco ad apprezzarla solo se la legge male Pagliarani, e anche lo stesso Edoardo, che ha una poesia molto ricca, io riesco a comprenderla nel senso reale della parola, quando legge, anche adesso questo è appena avvenuto. Balestrini che gioca e fa una poesia elettronica, se lo vedo così severo, e indifferente, rispetto a quello che sta leggendo, non riuscirei mai a capirlo, e questo è il senso della sua operazione, poiché non voglio che questa riunione abbia un risvolto diverso da quello che ci eravamo proposti, perché se fosse vero quanto Edoardo sostiene, dovremo chiudere anziché a aprire le postazioni de *La Voce Regina*.

Edoardo Sanguineti: Non vorrei apparire il guastatore della situazione, quello che rovina la festa: ascoltare il poeta che legge è importantissimo, quindi suono le campane a festa per questa cosa, sono contentissimo perché esiste una formula ideale per questo, che si chiama 'contributo alla critica di me stesso', questo è quello che fa il poeta, è lui che si interpreta, ed è evidentemente importantissimo.

Dopo di che ognuno è libero di reagire 'alla critica di sé stesso', per cui viene spontaneo secondo me dire che un poeta quando legge rovina i propri testi, oppure dire che quando un poeta legge contribuisce davvero alla comprensione del testo.

In ogni caso la lettura è uno strumento di giudizio, però è da diffidarsi dell'auto-decifrazione che un poeta fa: quando un poeta legge se stesso, è comunque un'ipotesi di lettura che lui propone, documentariamente importantissima, ma diffidare di credere ai poeti, è una cosa molto saggia. Se no dovrei pensare che Dante non lo posso leggere, perché nessuno sa

come diavolo potesse leggere i suoi testi. Quando comincia la possibilità di capire i poeti? Non è certo nel momento in cui è possibile registrarli; questo può diventare molto interessante, ma non a caso, quando tu parli del verso libero come di una caratteristica della poesia, figurati se non andiamo d'accordo, torno all'antologia che si apriva con Lucini l'autore del verso libero. Con tutte le conclusioni che ci sono in Lucini sempre in quel libro, è di certo il poeta che inaugura il secolo. Da giovane, intendiamoci bene, era dannunziano, perché era legato alla cultura simbolista, e spesso simbolismo voleva dire in gran parte dannunzianesimo. D'Annunzio fu un grande simbolista. C'è un punto però che è capitale in Marinetti. Marinetti cosa scriveva? Erano testi da vedere o da leggere? Erano partiture per esecuzione vocale, era un gran lettore, fu conosciuto a Parigi come un dicitore prima ancora che come un poeta. Era un poeta simbolista, scriveva in francese, apparteneva alla cultura d'Alessandria d'Egitto. Non parlava bene l'italiano, non lo conosceva bene. Questa è una cosa che percorre la letteratura italiana: Manzoni non sapeva bene l'italiano, bene, non avrebbe mai scritto *I Promessi Sposi*, ecco perché andò a risciacquare i panni in Arno, prima di arrivare alle correzioni. La lingua italiana era un problema, una nazione che si è unita tardissimo e che ha vissuto di dialetti. Io suono le campane a festa che muoiano i dialetti, finalmente, altro che metterli nelle scuole e cose di questo genere. Nella celebrazione dell'Italia unita, a cui non a caso molti si rifiutano, facciamo la celebrazione del fatto che finalmente bene o male l'italiano è diventato una lingua, in modo che uno di Varese e un bolzanese possano comunicare tra di loro. Gran merito va anche allo sviluppo tecnologico, oltre al libro *Cuore*, che ha la sua parte positiva, oltre al *Pinocchio*, quel capolavoro di Collodi; tutta la pratica dell'unità d'Italia con lo scambio delle sue burocrazie, dell'esercito, la prima guerra mondiale come forza unificatrice: insomma la parola "ciao", è una parola dialettale veneta. Io dico sempre: oggi andate in un negozio dove s'incontrano un cinese e un senegalese, che non hanno una lingua in comune, che fanno? Parlano italiano, la nobiltà di questa lingua

che è diventata strumento di comunicazione per gli immigrati. Imparano l'italiano per la durezza dell'esistenza, ma con una rapidità che noi ci sogniamo: noi siamo un popolo che ancora si attarda ad imparare le lingue con i dischi e quant'altro, figuriamoci, un popolo che parlava solo dialetto, e che non conosce nemmeno la lingua italiana, come può apprendere le lingue straniere? L'Italia è stata fatta anche dai Savoia, i quali purtroppo non sapevano l'italiano: la Savoia ha a che fare con la nazione italiana quanto Nizza. La Storia è fatta di queste bizzarrie, seppelliamole una volta per tutte e non parliamone più.

Enzo Minarelli: Riportando in conclusione, il discorso sulla sonorità poetica, mi rifaccio a ciò che Sanguineti ha appena chiamato 'straordinario gioco', prendo atto di questa tua dichiarazione che può solo far del bene alla poesia sonora, alla polipoesia.

Perché i poeti della Beat Generation nella *Voce Regina*? Soprattutto Allen Ginsberg rientra nella selezione, perché non si limita solo a leggere il testo, la sua è una vera *performance* corporea, prima d'iniziare *Howl for Carl Solomon* (si trova a Wuppertal, l'11 dicembre 1980, tre giorni dopo l'uccisione di John Lennon a New York), la dedica all'ex-Beatles e dichiara che farà un reading sonoro in modo che tutti siano in grado di capirlo. A parte questo velleitario tentativo di superare le barriere linguistiche ancorandosi alla lingua americana, il suo verso tuttavia, risulta spettacolare e arriva al pubblico, in virtù del fatto che ha maturato la lezione sul verso-respiro di Whitman e Carlos Williams, una poesia scritta ma figlia dell'oralità, una scrittura pensata per una sua esecuzione dal vivo, al punto che la lunghezza del verso è scandita secondo la durata del respiro.

L'altro ascolto che vorrei proporre è *O tzitziras o mitziras* da *Metrodora* di Demetrio Stratos, 1976. Il suo punto di partenza è nichilista, capisce che la voce aveva perso la sua funzione nella musica contemporanea, ne cerca il recupero attraverso il rapporto voce-sesso-mestruo-castrazione, liberandola dal gravame linguistico. I suoi sono suoni puri, nel senso più pieno del

termine, non solo non si avvalgono di nessuna strumentazione elettronica, ma sono fonemi primigeni, appartenenti ad un ceppo prebabelico, come nel brano proposto, uno scioglilingua che tenta di riprodurre il suono della cicale attraverso l'uso di onomatopée; bisogna riconoscere che Stratos dopo il noto *Manifesto dell'Onomalingua* di Depero, sdogana di nuovo l'onomatopée in versione musicale, poiché verso la sperimentazione più prettamente fonetica, già ci avevamo pensato i poeti sonori. Figura stoica la sua, se gli stoici pensavano che è il respiro (pneuma) a tenere unite tutte le cose, lo stesso vale per Stratos, dotato di un poderoso strumento-voce, che mette al servizio della sperimentazione più estremizzata. Sembra che voglia superare se stesso, lui che già era un raro e forse, irripetibile fenomeno vocalico; il foniatra Ernesto Ferrero annota come Stratos riuscisse senza sforzo a fare dei fischi disarmonici uno da 6000 Hz che scendeva e uno da 3000 Hz che saliva, giova ricordare che le corde vocali non superano la frequenza di 1000/1200 Hz. Oggi, in un mondo per dirla con Guy Debord, sempre più reificato, il patrimonio di uno Stratos, indefesso difensore della voce ad oltranza rischia di venire vanificato.

[Concludono l'incontro ascolti da Ginsberg, *Howl* e Stratos, *O tzitziras o mitziras n.d.r.*]

Appendice

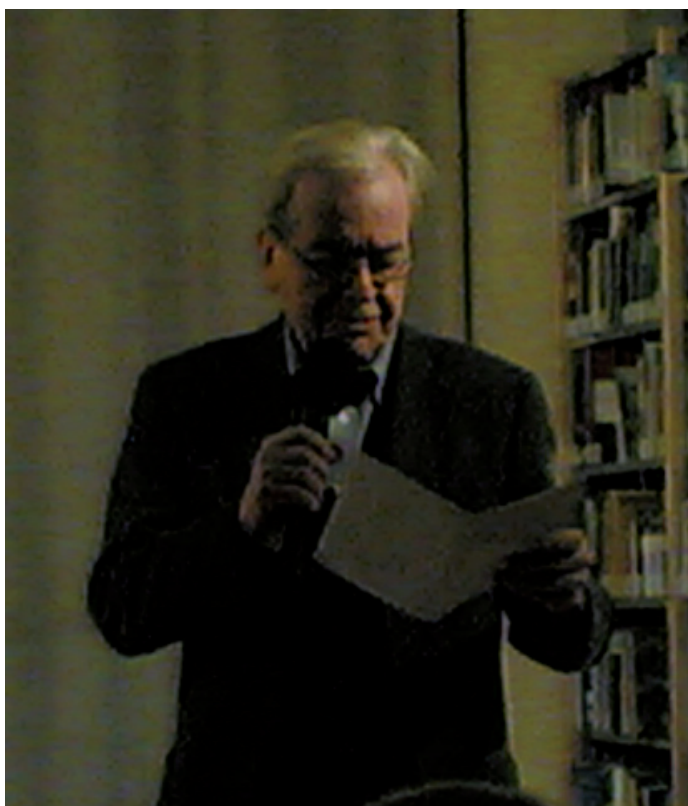
Antologia fotografica



Installazione interattiva *La Voce Regina*,
Biblioteca Sala Borsa.



Installazione interattiva *La Voce Regina*,
Biblioteca del Dipartimento di Filologia
Classica e Italianistica, Università di
Bologna



Nanni Balestrini legge
*Piccola lode al pubblico della
poesia* (Sala Borsa, 2006)



Edoardo Sanguineti e Niva
Lorenzini tra il pubblico (Sala
Borsa, 2006)



Roberto Pasquali, co-curatore del progetto
La Voce Regina (Sala Borsa, 2006)



Enzo Minarelli esegue *Poema* (Sala Borsa, 2006)



Edoardo Sanguineti (Sala Borsa, 2006)



Edoardo Sanguineti e la moglie Luciana
(Bologna, via Zamboni, 2010)

I contenuti del cd allegato *Le voci dei poeti. Reading e performance dal vivo*

1 Enzo Minarelli, *Regina*, 2'50", 1989*.

2 Edoardo Sanguineti da *L'ultima passeggiata. Omaggio a Pascoli*, 5., 1'45', 1982*.

3 Edoardo Sanguineti, *Alfabeto apocalittico*, C, N, V, 1'50", 1982*.

4 Nanni Balestrini, *Piccola lode al pubblico della poesia*, 8', 1980*.

5 Enzo Minarelli, *Poema*, 3'05", 1977-85*.

6 Corrado Costa, *Retro*, 8'20", gennaio 1991.

7 Patrizia Vicinelli, *Senza titolo*, 4'15", 1982.

8 Patrizia Vicinelli, *Poesia fonetica*, 1'10", 1988.

9 Giulia Niccolai, *Non ho niente da dire*, 5'28", 1982.

10 Edoardo Sanguineti, *Due imitazioni da Pablo Neruda*, 4', 2010**.

* Dei contenuti contrassegnati viene proposto lo schema di esecuzione ovvero la trascrizione.

** Per le poesie lette da Edoardo Sanguineti, già trascritte nel testo, si riportano i componimenti di Pablo Neruda in lingua originale.

Schema d'esecuzione



2 Edoardo Sanguineti da *L'ultima passeggiata. Omaggio a Pascoli*, 5.,
1'45', 1982

io ti farò cucù e curuccuccù, ragazzina lavandarina, se mi bacia il tuo bacio
a chi vuoi tu: ti farò reverenza e penitenza, questa in giù, quella in su,
suppergiù: e tra i tonfi dei miei gonfi fazzoletti poveretti, ti farò, con le mie

[pene,

cantilene e cantilene: e ti farò cracrà, crai e poscrai, in questa eternità
del nostro mai, e poscrigna e posquacchera, da corvo bianco, e stanco, e

[sordo,

e torvo:

ma tu, prepara qui, al mio picchio, la nicchia del tuo nicchio: di più
prepara, al mio domani, i cani nani delle tue umane mani, le viti dei tuoi diti
mignolini, le microsecchie delle tue orecchie, le arance delle tue guance, il

[mini-

vaso del tuo naso, l'albicocca della tua bocca, i corbezzoli dei tuoi capezzoli:
e con entrambe quelle tue gambe strambe, preparami anche le anche stanche

[tue, qui,

per noi due: per me, vecchio parecchio, prepara, nei tuoi occhi, uno spicchio

[di specchio:

io ti farò così, lo sai, lo so, vedrai, lì per lì, il mio cocoricò e chiricchicchi:

3 Edoardo Sanguineti, *Alfabeto apocalittico*, 1'50", 1982

C

cascato è il cavo cielo & la cometa
cresta è di cotte croste & cruda creta:
celibe è il cosmo, in chiara crisi cronica,
cubo cilindro & circumsfera conica:
crocida il corvo, cuculia il cuculo,
chiucchiurla il chiurlo & crepita col culo:
cecato mi è il colon, cacato ho il cazzo,
chiudi 'sta cantilena, can cagnazzo:

N

nato mi è un nuovo naso tra le natiche,
nodo di nude nottole noematiche:
nidi di nervi & natte naturali
negano nevi a notti di natali:
naviga, nostra nave, in nostalgia,
necrosi è nebbia, & nafta è nevralgia:
nuota il nonsenso tra il nonsì & il nonsò,
nero su nero, & niente, & nulla, & no:

V

voi che vegliate al vento dei miei versi,
vulvacce vispe, vergini a vedersi,
vulgivaghe, vassalle, vampiresse,
viri vani, veroniche, vanesse,
vite di vespa, vegliarde vistose,
vati vibranti, vedove vogliose,
vip voronovizzati in veli % in voti,
venite ai vermi dei vu

4 Nanni Balestrini, *Piccola lode al pubblico della poesia*, 8', 1980.

Eccoci qui ancora una volta
seduti di fronte al pubblico della poesia
che è seduto di fronte a noi minaccioso
ci guarda e aspetta la poesia

in verità il pubblico della poesia non è minaccioso
forse non è neanche tutto seduto
forse c'è anche qualcuno in piedi
perché sono venuti così entusiasti e numerosi

o forse ci sono un po' di sedie vuote
ma quelli che sono venuti sono i migliori
hanno fatto questo grande sforzo proprio per noi
perché poi mai dovrebbero minacciarci

il pubblico della poesia non minaccia proprio nessuno
è invece mite generoso attento
prudente interessato devoto
ingordo immaginifico un po' inibito

pieno di buone intenzioni di falsi problemi
di cattive abitudini di pessime frequentazioni
di mamme aggressive di desideri irrealizzabili
di dubbie letture e di slanci profondi

non è assolutamente cretino non
è sordo indifferente malvagio non è
insensibile prevenuto senza scrupoli non è vile
opportunista pronto a vendersi al primo venuto

non è un pubblico tranquillo benpensante credulone
senza troppe pretese
che se ne lava le mani
e giudica frettolosamente

è invece un pubblico che persegue degusta apprezza
lento da scaldare ma che poi rende
come direbbe Pimenta
e soprattutto è un pubblico che ama

il pubblico della poesia è infinito vario inafferrabile
come le onde dell'oceano profondo
il pubblico della poesia è bello aitante avido temerario
guarda davanti a se impavido e intransigente

mi vede qui che gli leggo questa roba
e la prende per poesia
perché questo è il nostro patto segreto
e la cosa ci sta bene a tutti e due

come sempre io non ho niente da dirgli
come sempre il pubblico della poesia lo sa benissimo
ma se lo dice tra sè e sè e non a alta voce
non solo perché è cortese volenteroso bendisposto

e in fondo anche cauto ottimista trattabile
ma soprattutto perché ama
ama di un amore profondo sincero irresistibile
di un amore tenace esclusivo lacerante

chi
ama il pubblico della poesia
fingete di chiedere
anche se lo sapete benissimo
ma state al gioco perché siete svegli e simpatici

il pubblico della poesia non ama mica me
questo lo sanno tutti lui ama qualcun altro
di cui io non sono che uno dei tanti valletti
diciamo messaggeri se proprio vogliamo farci belli

il pubblico della poesia ama lei
lei e
solo lei e
sempre lei

lei che è sempre così imprevedibile
lei che è sempre così impraticabile
lei che è sempre così imprevedibile
lei che è sempre così implacabile

lei che attraversa sempre col rosso
lei che è contro l'ordine delle cose
lei che è sempre in ritardo
lei che non prende mai niente sul serio

lei che fa chiasso tutta la notte
lei che non rispetta mai niente
lei che litiga spesso e volentieri
lei che è sempre senza soldi

lei che parla quando bisogna tacere
e tace quando bisogna parlare
lei che fa tutto quello che non bisogna fare
e non fa tutto quello che bisogna fare

lei che si trova sempre così simpatica
lei che ama il casino per il casino
lei che si arrampica sugli specchi
lei che adora la fuga in avanti

lei che ha un nome finto
lei che è dolce come una ciambella
e feroce come un labirinto
lei che è la cosa più bella che ci sia

il pubblico della poesia ama lei
chi
bravi lei la poesia
e come potrebbe il pubblico della poesia non amarla

perché ama la poesia vi chiederete
forse perché la poesia fa bene
cambia il mondo
diverte

salva l'anima
mette in forma
illumina rilassa
apre orizzonti

chissà ognuno di voi ha certamente i suoi buoni motivi
se no non sarebbe qua
ma meglio non essere troppo curiosi dei fatti degli altri
se si vuole evitare che gli altri ficchino il naso nei nostri

sia dunque lode al pubblico della poesia
lode al suo giusto nobile grande amore per la poesia
nel cui riflesso noi pallidi e umili messaggeri
viviamo grati e benedicienti

SEGRETISSIMO
DA NON RIVELARE
ASSOLUTAMENTE MAI
AL PUBBLICO DELLA POESIA

*il pubblico della poesia ama la poesia
perché vuole essere amato vuole essere amato
perché si ama profondamente e vuole essere assicurato
del suo profondo amore per se stesso*

*per sua fortuna il pubblico della poesia
crede solo di ascoltare la poesia
perché se la ascoltasse veramente capirebbe
la disperata impossibilità e inutilità del suo amore*

*e si prenderebbe a schiaffi dalla mattina alla sera
brucerebbe tutti i libri sulle piazze
si butterebbe in un canale
o finirebbe i suoi tristi giorni in un convento*

CONCLUSIONE

LA POESIA FA MALE

MA PER NOSTRA FORTUNA

NESSUNO CI VORRÀ CREDERE MAI

5 Enzo Minarelli, *Poema*, 3'05", 1977-85

Schema d'esecuzione

Poem	Riv.	V	GROS Pmx
orogranit	Modenats	entre lant.	Vent's
mups (4)	lucore	ritur V	(5) munda at prans
Pianta	Soffort's		"
Rinate	Crescend	Crescend/Mix	Sixta mummen
p.cunmy ²	us	ritur	Sirena
p. h. myly	us	ritur	"
1-2 p.cunmy	lucare	ritur	V.V.
p.O'Brien	f. elotta	lure	Belle
p.dialogy	lucare	lurellot	"
p.duMitt	nuncat's	P.ktt.	"
p.O'Brien	x f. del trent	ritur	V.V.V.
F.W.H. krig	Sel re		"
Potenz	Sees	sees	"
Potenz			"
A			"

10 Edoardo Sanguineti, traduzioni da Neruda, 4', 2010

PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924

XV

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y me parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena de alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.

Distante y dolorosa como si hubieras muerto.

Una palabra entonces, una sonrisa bastan.

Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

XIX

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas,
el que cuaja los trigos, el que tuerce las algas,
hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos
y tu boca que tiene la sonrisa del agua.

Un sol negro y ansioso se te arrolla en las hebras
de la negra melena, cuando estiras los brazos.
Tú juegas con el sol como con un estero
y él te deja en los ojos dos oscuros remansos.

Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca.
Todo de ti me aleja, como del mediodía.
Eres la delirante juventud de la abeja,
la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga.

Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,
y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada.
Mariposa morena dulce y definitiva
como el trigal y el sol, la amapola y el agua.



Collana della Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

La biblioteca, da sempre sede prescelta per gli eventi organizzati dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, si propone di amplificare l'eco di tali importanti iniziative curandone i resoconti. I "Petalì" di questa biblioteca sono dunque gli atti degli incontri, presentazioni, giornate di studio e convegni qui ospitati. Un vivido ritratto dell'attività scientifica e di ricerca compiuta all'interno del Dipartimento e dei momenti di dialogo aperto con studenti e studiosi dell'Ateneo bolognese e delle altre realtà italiane e straniere. Attività che si estende ben oltre i confini stringenti dello studio della lingua e della letteratura antica e moderna, verso ambiti pluridisciplinari quali la sociologia, la storia del libro, l'antropologia, le scienze della comunicazione e dell'informazione.



€ 12,00

edizioni di polipoesia

Edizioni Aspasia

Babele

PRESENZA DELLA

peaks

PO
SON